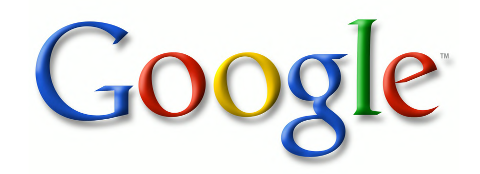
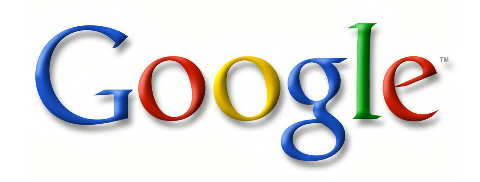
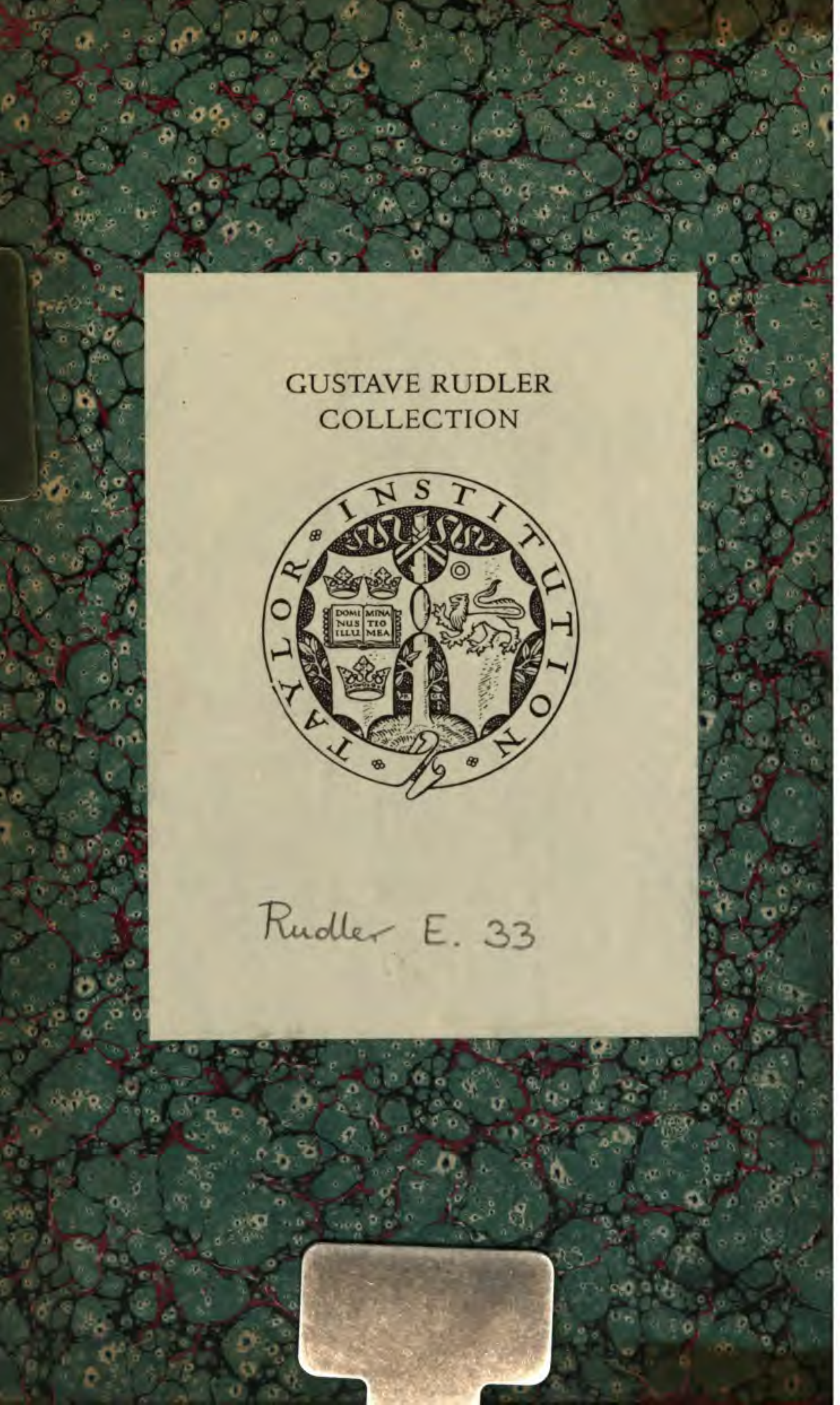







GUSTAVE RUDLER
COLLECTION
TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Rudler E. 33



MOLIÈRE MUSICIEN.



Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.

MOLIÈRE MUSICIEN

NOTES SUR LES OEUVRES DE CET ILLUSTRE MAITRE,

ET SUR LES DRAMES DE CORNEILLE,
RACINE, QUINAULT, REGNARD, MONTLUC, MAILLY, HAUTEROCHE, SAINT-ÉVREMOND,
DU FRESNY, PALAPRAT, DANCOURT, LESAGE,
DESTOUCHES, J.-J. ROUSSEAU, BEAUMARCHAIS, ETC.;
OU SE MÊLENT DES CONSIDÉRATIONS

SUR

L'HARMONIE DE LA LANGUE FRANÇAISE,

PAR

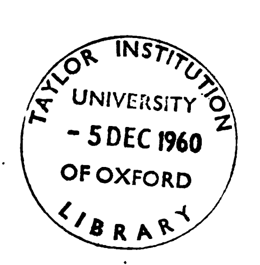
CASTIL-BLAZE.

Ridendo, castigat aures.
SANTEUL, con variazione.

TOME PREMIER.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

1852



PRÉLUDE.

Rameau ne put jamais faire comprendre une seule phrase de sa musique à Voltaire; et pourtant ils écrivaient ensemble *le Temple de la Gloire* et *Samson*. La symphonie héroïque de Beethoven, les finales de *Don Juan*, le trio de *Guillaume Tell*, exécutés à ravir, ou bien un sac de clous avec adresse remué, secoué, tracassé, n'en doutez pas, seront pour nos poètes une seule et même chose. Comme les dilettantes de Ventadour, ils n'en feront pas moins de l'enthousiasme, quand on leur aura dit cent fois que c'est admirable, sublime, prodigieux. Les mots de *chant, accord, mélodie, harmonie, récit, récitatif, mélopée*, etc., seront jetés au hasard dans leurs épîtres et leurs dithyrambes. Frappant sans cesse à faux, ces vocables prouveront que nos rimeurs n'en connaissent pas la signification. Rassurons-nous; des prosateurs académiciens nous expliqueront à leur guise ces expressions qui, pour eux, sont des termes de chimie : leur glose arrivera pour embrouiller l'affaire.

Molière a parlé de la musique de son temps en homme instruit; ses comédies sont des monuments historiques

bien précieux de notre art musical. Lisez, si vous voulez rire, lisez les drôleries que ce brave Auger, de l'Académie française, a fait tomber sur les pages de l'auteur du *Sicilien*, du *Bourgeois gentilhomme*, etc. Les commentaires d'Auger et de ses rivaux sont imprimés sur beau papier, avec illustrations, images et vignettes assortissantes ; et Molière, toujours caustique et malin, les traîne à sa suite pour les livrer au ridicule, jusqu'au moment où l'Académie française croira que son honneur l'oblige à mettre un terme à ce scandale révoltant.

Després, Le Duchat, Ménage, Bret, Nicot, La Harpe, Aimé-Martin, Petitot, se sont montrés prudents ; ils ont gardé le silence, leur glose sur les œuvres de Molière ne signale aucun des nombreux passages relatifs à la musique. Voltaire avait gardé la même réserve à l'égard de Corneille. Singuliers commentateurs qui prennent soin de nous expliquer ce que tout le monde sait, ou peut savoir, et se récusent toutes les fois que leur jugement serait indispensable. Cela ne vous rappelle-t-il pas la caricature des musiciens ganaches s'arrêtant à l'endroit difficile ? Oh ! que des notes de La Harpe sur le bémol et le bécarre du *Sicilien* eussent été curieuses ! Après l'inimaginable commentaire qu'il nous a donné sur Gluck et sur Grétry, ce butor académicien, ce digne rival de Geoffroy, devait aborder et traiter Molière avec la même impudence. Il faut avoir la fureur, la rage d'expectorer un fleuve, un océan d'absurdités sur la musique, pour les colloquer dans un cours de littérature. Quelle nécessité ? je vous le demande. N'est-ce pas tenir mal à propos de stupides propos ? Le rhéteur éloquent, le critique judicieux, spirituel même, dont nous avons ap-

plaudi les analyses littéraires, devient tout à coup porc-épic, cormoran, buse, huître, crustacé, lorsqu'il s'aventure dans le domaine des musiciens.

Que diriez-vous d'une histoire romaine où l'on verrait que l'empereur *Gothon*, l'un des douze *Lézards*, avalait trente douzaines de Gaulois à son déjeuner avant d'être sorti du ventre de sa mère *Frédégonde? Tatone* et *Suécite*, écrivains célèbres, étant cités pour affirmer ce fait d'une étrange nouveauté. Le comte Orloff nous a dotés d'une *Histoire de la Musique en Italie*, écrite dans ce goût. Ces deux volumes, infiniment curieux, fabriqués par une société d'académiciens français, siégeant rue Bergère, à la table du gentilhomme russe ; ces deux volumes, publiés à Paris, chez Dufart, en 1822, ont été traduits en allemand, en italien, et réimprimés, toujours aux frais du noble comte Grégoire Wladimir, qui les a signés de son nom ! Quelle nécessité, quelle manie de faire ainsi publiquement ses preuves d'une imbécillité magistrale? Quelle imprudence de signer sa condamnation, d'accaparer tant de turpitudes, quand on est réellement innocent, et pas du tout académicien !.

— Malherbe prétendait se connaître en musique et en gants. Voyez un peu le beau rapport qu'il y a de l'une à l'autre ! dit Tallemant des Réaux. »

On réimprime tous les jours les auteurs qui brillent au premier rang sur notre scène; on ne manque pas d'ajouter à ces éditions nouvelles, de longues notices, une infinité de remarques trop souvent inutiles, et quelquefois entachées d'erreurs plus ou moins grossières. Aucun annotateur encore ne nous a donné l'explication des passages, des vers, des mots qui se rapportent à la

musique. La comédie est la véritable image de la société, des mœurs, des usages, du costume d'un siècle déjà bien loin de nous. Ce que les auteurs comiques de ce temps disent sur la musique est parfaitement inintelligible pour les spectateurs comme pour les lecteurs d'aujourd'hui. Ces détails, qui passent inaperçus, que cinq ou six musiciens de notre temps pourraient comprendre, et que les autres interpréteront de travers, sont infiniment précieux pour l'histoire de l'art. Ils servent à prouver beaucoup de faits, que l'on serait réduit à présenter comme des conjectures.

Peu de temps après la mort d'Eschyle, vous le savez, les Athéniens firent peindre ce poète dans un tableau de la bataille de Marathon, et cette image fut solennellement placée dans le temple de Bacchus. Un des plus grands orateurs d'Athènes, Lycurgue, parvint dans la suite à lui faire élever une statue d'airain, ainsi qu'à ses deux illustres rivaux Euripide et Sophocle; il fit même établir un scribe public, dont l'office était de lire de temps en temps leurs ouvrages aux acteurs, soit pour conserver la pureté du texte, soit pour en expliquer le sens et l'esprit (1).

Je serai ce scribe à mon tour, le nom est heureux, il me portera bonheur. Croyez que les *Notes d'un Musicien* ne seront pas tout à fait dépourvues d'un certain intérêt littéraire.

---

(1) La république florentine fonda, pour l'interprétation du Dante, une chaire que Boccace remplit le premier. Il ouvrit son cours, le 23 octobre 1373, dans l'église de Saint-Étienne. Les chaires dantesques, multipliées ensuite par toute l'Italie pendant plus de quatre siècles, ont cessé de nos jours; l'influence autrichienne les a fait supprimer.

LA COMÉDIE DES PROVERBES.

ADRIEN DE MONTLUC, COMTE DE CRAMAIL, 1616.

ACTE I, SCÈNE 3.

FLORINDE.

Pour la mine, il l'a telle quelle, et surtout il est délicat et blond comme un pruneau relavé, et la bourse, il ne l'a pas trop bien ferrée : de ce coté-là il est sec comme rebec, et plus plat qu'une punaise.

ALAIGRE, *parlant aux violons.*

Soufflez, ménétriers, l'épousée vient.

Du proverbe *sec comme rebec,* nous avons fait *sec comme un violon.*

Alaigre s'adresse à des violonistes, et pourtant il leur dit : *Soufflez, ménétriers !* Les musiciens de ce genre gouvernent un archet et ne soufflent pas du tout, j'en conviens; mais dans cette *Comédie des Proverbes,* où le dialogue n'est composé que de sentences populaires, Montluc a mieux aimé se servir d'une expression peu juste, plutôt que de recourir à d'autres mots, tels que *sonnez, jouez, raclez,* tout à fait convenables, mais dont l'exhibition aurait dérangé l'économie d'une phrase dès longtemps adoptée et consacrée. D'ailleurs une flûte soutenue par un tambour avait composé jusqu'alors nos orchestres dramatiques.

Lorsqu'un hableur se vantait, on s'empressait d'interrompre sa harangue, de lui clore le bec, avec ces mots significatifs : *Soufflez, ménétriers, l'épousée vient* ou *passe.* Montluc a voulu reproduire fidèlement ce proverbe.

Pour inviter les musiciens, flûtistes ou violonistes, à varier un peu leur répertoire, à jouer d'autres airs, on leur disait : *Cornez d'autres, ménétriers;* ces virtuoses n'étaient cependant armés d'aucune trompe ou buccine.

Ce que dit Alaigre aux ménétriers, est la plus ancienne preuve de l'établissement à poste fixe, de l'orchestre au théâtre pour y jouer des symphonies pendant les entr'actes, et lorsqu'il s'agit d'annoncer l'entrée de certains personnages importants.

Les dessus de violon, soutenus par des hautes-contre, tailles, quintes de violon, et des basses de viole, composaient seuls l'orchestre d'un théâtre.

En 1616, à l'époque où Montluc donna sa *Comédie des Proverbes*, les musiciens faisant sonner le violon et ses dérivés de taille différente, étaient placés, en deux bandes, *sur les ailes du théâtre.*

Pour bien caser, asseoir mes symphonistes, il faut que je remonte aux *Mystères de la Passion.*

Lorsque ces drames étaient offerts au public sur un théâtre immense, à six étages, à compartiments, on distribuait les personnages dans les étages et les compartiments où leurs fonctions les appelaient. On plaçait à droite, à gauche de l'avant-scène, des banquettes destinées aux acteurs qui s'y reposaient, en attendant de commencer ou de continuer leurs rôles. Au lieu de rester au vestiaire ou de rentrer au foyer, cinquante ou soixante des virtuoses principaux étaient rangés en bataille devant le public, et ne quittaient ce poste d'observation qu'au moment où leur réplique les invitait à figurer dans le compartiment que d'autres venaient d'abandonner. Jésus, Pierre, Jean, la Vierge sainte, voyaient, entendaient Judas ourdir et suivre ses projets criminels ; Madeleine assistait aux révélations les plus drôlatiques de ses fredaines, sans en avoir le moindre souci ; le public ne s'en inquiétait pas davantage.

La vérité dramatique eût exigé que tous ces acteurs, oisifs pour le moment, eussent été relégués derrière le théâtre avec les musiciens, que l'on y plaçait alors, quand leur service ne les appelait point autre part ; mais le public ne l'aurait pas souffert. Ce bataillon de personnages armés de toutes pièces, harnachés de pied en cap, était à ses yeux un

spectacle dans un spectacle; nulle raison, nul prétexte ne pouvait l'engager à s'en dessaisir.

L'orgue portatif, que l'on voiturait afin de le placer aux divers endroits où l'on devait concerter, n'excluait pas un orchestre également colloqué dans le paradis pour accompagner les chœurs séraphiques. Ainsi, lorsque Dieu le père annonce à la cour céleste que le Messie va naître, cette cour en témoigne son allégresse par des cantiques. — Adonques chantent, et puis des joueurs d'instrumens derrière les anges répètent, tandis, des anges qui tiennent les instrumens font manière de jouer. » *Mystère de l'Incarnation et Nativité.*

Le roi David avait déjà paru dans la première scène de ce drame. Il prophétisait la venue du Christ, et l'acteur devait chanter une partie de son rôle en s'accompagnant de la harpe. Lorsqu'on ne pouvait rencontrer un virtuose qui sût chanter et jouer de cet instrument, on supprimait le chant. L'indication suivante nous l'apprend : — Adonc harpe s'il est harpeur, ou sinon laisse cette derraine clause depuis ce lieu-là. »

Lorsque les acteurs étaient amenés assez près de l'assistance pour qu'elle pût juger de la réalité de leur jeu musical, ils étaient obligés d'exécuter eux-mêmes, sur la scène, les morceaux de chant et de symphonie qui faisaient partie de leur rôle. Cette exigence de la part du public vint encore troubler le succès de Mlle Lecouvreur dans *les Folies amoureuses*, et ne cessa qu'en 1774, à la première représentation de l'*Orphée* de Gluck.

Le paradis, très-souvent appelé *volerie*, parce que les anges y battaient de l'aile au milieu de nuages peints; ce paradis, occupant le sixième des étages superposés, céda son nom à l'amphithéâtre construit dans la partie la plus élevée de nos salles de spectacle. Le paradis a changé de coté; le public y tient aujourd'hui la place des anges et des saints.

Le théâtre, la scène, était jadis nommée *le parc*, *le parquet*, d'où les Italiens ont conservé le mot de *palco, palco scenico.*

— Je te jure qu'en ma *barrette*, j'ay aultrefoys cogneu cer-

taine energie encores plus anomale..... A la Passion qu'on jouoit à Saint Maixant, entrant ung jour dedans le parquet, je veids par la vertus et occulte propriété d'icelle, soubdainement tous, tant joueurs que spectateurs, entrer en tentation si terrificque, qu'il n'y eust ange, homme, diable ne diablesse qui ne voulust *danser*. Le portecole (porterole, souffleur) abandonna sa copie; celluy qui jouoit sainct Michel descendit par la volerie : les diables sortirent d'enfer, et y emportoyent toutes ces paovres femmelettes : mesme Lucifer se deschaisna. Somme, voyant le desarroy, je deparquay du lieu; a l'exemple de Caton le censorin, lequel voyant par sa presence les festes floralies en desordre, desista estre spectateur. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre III, chapitre 27.

— Villon, voyant advenu ce qu'il avoyt pourpensé, dist a ses diables : — Vous jouerez bien, messieurs les diables, vous jouerez bien, je vous affie. O que vous jouerez bien! Je despite la diablerie de Saulmur, de Doué, de Monmorillon, de Langes, de Sainct Espain, d'Angiers; voyre, par dieu, de Poictiers, avecques leur parlouere (1), en cas qu'ils puissent estre a vous paragonez. O que vous jouerez bien! » Ainsi dist Basché, prevoy je, mes bons amys, que vous doresnavant jouerez bien ceste tragicque farce, veu qu'a la monstre et essay, par vous a esté chicquanous tant disertement daulbé, tappé et chatouillé. » Livre IV, chapitre 13.

Le nombre des personnages, six, huit ou neuf cents, pour la représentation des mystères (2); ce nombre, beaucoup

(1) Les Arènes où se donnaient ces spectacles : LE DUCHAT.

(2) J'ai vu représenter *l'Adoration des Rois* à Monteux, avec un grand appareil de décors, de costumes, de chœurs et de symphonie, le 4 mai 1808. Cinq cents acteurs ou comparses y figuraient sur le théâtre immense que l'on avait élevé contre le rempart de ce village, en dehors, près de la grande route d'Avignon à Carpentras. Commencée à huit heures du matin, la représentation n'était pas terminée à cinq heures du soir. Les rôles de la Sainte Vierge, de la reine de Judée et de leurs suivantes, étaient remplis par des femmes : heureuse et seule inno-

moins considérable dans les sotties et moralités, qui succédèrent aux mystères, fut encore restreint pour la mise en scène des tragédies. La civilisation progressive du théâtre amena de salutaires réformes, et si le public permit aux acteurs, alors en petit nombre, de se retirer au foyer, quand ils n'auraient plus rien à dire, à faire, c'est qu'on lui permit en revanche d'aller occuper les places que ces acteurs abandonnaient. Voilà donc les spectateurs logés à leur tour sur les banquettes d'avant-scène. Lorsqu'il fallut placer des violonistes, on les mit aux deux extrémités de ces banquettes, près des murs, en deux chœurs, séparés par une file de gentilshommes, de raffinés, que leurs habitudes bachiques rendaient bruyants et remuants. L'ensemble de ces deux groupes sonnants, faisant chacun bande à part, était impossible. On exila ce double charivari dans deux loges d'avant-scène. Bien que les deux escouades fussent alors placées vis-à-vis l'une de l'autre, leur exécution devait être souvent troublée par cet éloignement et par le bruit intermédiaire du public rangé sous la rampe. Aussi voyons-nous les symphonistes quitter bientôt leurs guérites incommodes, pour aller se placer dans une enceinte qu'on leur avait ménagée aux secondes loges de face (1). Ils s'y réunirent enfin, et manœuvrèrent pendant une trentaine d'années en ce poste éminent.

En attendant qu'ils en descendent, je vous donnerai quelques détails sur la représentation du *Grand Ballet du Soleil*, dansé par le jeune roi Louis XIII, sur le théâtre du Petit-Bourbon, en 1621. La citation est longue, mais d'un intérêt piquant. Elle vient à l'appui de ce que j'ai dit à l'égard

---

vation que l'on se fût permise en cette circonstance; les us et coutumes traditionnels avaient été fidèlement suivis pour tout le reste. La même pièce reparut à Pernes en 1825. Les journaux allemands nous ont parlé des douze représentations des *Mystères de la Passion* données à Ober-Ammergau (Bavière) pendant l'été de 1850.

(1) L'orchestre du Cirque des Chapms-Élysées est aujourd'hui placé de cette manière.

des musiciens placés sur le théâtre. Vous verrez aussi quels désordres troublaient ces divertissements royaux. Je prends le récit du contemporain au moment où les pages, avec leur insolence ordinaire, viennent de mettre à la porte un avocat et sa femme, qui desiraient prendre part aux plaisirs de la cour.

—Comment est-ce que l'on eût permis à ce pauvre jurisconsulte de se montrer au ballet du roi avec sa soutane, sans lui faire mille indignités, vu que tous ceux que les pages rencontraient habillés en hommes de ville, étaient assaillis de persécutions. Je sais bien même un seigneur assez qualifié qui, vêtu de deuil, et n'étant pas reconnu pour ce qu'il était, fut pris pour un bourgeois, et fut très malmené auparavant que ses gens le délivrassent. Pour moi, je me fourrai subtilement parmi les autres, et fis tant que je m'approchai de Géropole (1); auquel ayant montré que je portais des vers pour le ballet, il me laissa entrer sans difficulté. Ainsi plusieurs autres entraient, étant de la connaissance des baladins. Les uns portant un masque à la main, les autres un bonnet à l'antique, et les autres quelques robes de gaze. Il ne leur était point fâcheux de faire l'office de valet, pourvu qu'on leur ouvrît librement.

» Quand je fus entré avec toute cette bande, ce ne fut pas encore la fin de mes peines, il me fallut passer tant de portes, et traverser tant de chambres que je croyais n'en venir jamais à bout. Je rencontrais de la difficulté partout, et mon passeport m'était bien nécessaire. Outre cela, la presse était si grande qu'elle me défendait l'entrée autant que les archers. Enfin je me trouvai dans cette longue galerie de Bourbon (2), qui jette sur la rivière, où il se fallut arrêter.

(1) Nom supposé que l'auteur donne au capitaine des gardes.

(2) Après la défection du connétable de Bourbon, en 1527, l'hôtel de ce prince fut en partie démoli. On en conserva la chapelle et l'immense galerie, qui servit aux spectacles de la cour à l'occasion du mariage de Louis XIII, pour les ballets de Louis XIV et les opéras italiens, désignés d'abord sous le nom de *ballets*. Cette galerie, dite *salle du Petit-Bourbon*,

» Il y avait là force courtisans qui desiraient savoir ce que je portais, et comme ils voyaient des papiers bien pliés en long, ainsi que pourrait être du linge, il y en avait d'ignorants au point qu'ils me venaient demander : — Le roi va-t-il souper ? Sont-ce là des serviettes que tu portes ? » Je leur répondis que c'étaient des vers pour le ballet. Lors un, qui faisait l'entendu, s'en vint dire : — Ce sont des placards ; » et à toutes les fois que je passais et repassais pour chercher quelque place à me mettre, il y avait un autre qui disait niaisement, et pensant dire un bon mot : — Ce sont des papiers, voilà des papiers. » Ces paroles étaient accompagnées d'un mépris qui me fit connaître que, quelque chose de bien fait que pussent voir les brutaux, ils prenaient tout pour des rogatons, et que les sciences leur étaient si fort en horreur qu'ils avaient mal au cœur lorsqu'ils voyaient seulement un papier, et en tiraient le sujet de leurs moqueries. Mais, quoi que ce soit, mes papiers me servirent bien en ce que n'y ayant là que les quatre murailles, je m'assis dessus, et je voyais beaucoup de seigneurs debout qui, enfin, ne sachant plus quelle contenance tenir, étaient contraints de s'asseoir sur leur cu, comme les singes.

» J'étais là depuis quelque temps, lorsqu'on ouvrit une porte par où l'on allait dans la salle de Bourbon. La foule était si grande pour y entrer que je m'imaginais que l'on nous eût mis tous en un pressoir pour en tirer la quinte essence. Toutefois nous parvînmes enfin tous entiers jusqu'à la salle du ballet, où je trouvai toutes les places prises, si bien que je ne savais de quel coté me tourner. Je nuisais à tout le monde : personne ne voulait de moi. L'un me poussait, ainsi faisait l'autre ; tellement que je croyais que mon

---

où Molière et sa compagnie donnaient des représentations, en alternant avec les Italiens, fut détruite en 1666, quand on voulut ouvrir une place devant la colonnade du Louvre. Le Petit-Bourbon touchait à la rivière. Les États-généraux furent tenus dans cette galerie en 1614, et c'est alors que l'on en construisit la voûte. *Le Magasin pittoresque* donne l'image de la salle et des États-généraux, page 317 de l'année 1840.

corps fût devenu ballon, puisque on s'en jouait de cette manière. Un archer de ma connaissance me tira de peine ; et, m'ayant fait mettre sur l'échafaud des violons, en attendant le ballet, me dit qu'il faudrait bien que l'on me fît place lorsqu'il serait commencé.

» Quand j'y fus, je ne cherchai point d'autre siége que mes papiers, compagnons fidèles, et comme je m'étais planté là, les violons arrivèrent. Ils tenaient chacun leur tablature, et, n'ayant point de pupitres, ils crurent que j'étais là pour leur en servir. L'un ôtait une épingle de sa fraise, l'autre de sa manchette, et puis ils s'en vinrent tous attacher leurs papiers à mon manteau. J'en avais sur le dos, sur les bras, ils en piquèrent même au cordon de mon chapeau. Cela n'eût été rien encore si un, plus impudent que les autres, ne fût venu m'en mettre aussi par devant. Je lui dis que je ne le souffrirais pas, que cela m'incommoderait ; mais il m'adoucit, me représentant qu'en ce lieu-là il se fallait aider les uns les autres. J'avais si peur que l'on ne me chassât ou qu'on ne me battît, que je fus patient jusqu'au point de lui dire qu'il m'attachât sa tablature où il voudrait. Il me la vint mettre à la bouche pour l'y pendre, et je serrai fort bien les dents afin de retenir ce que l'on me donnait, comme un barbet qui sert et qui rapporte ce qu'on lui jette.

» Les violons s'accordaient à l'entour de moi, quand Géropole, m'apercevant, se souvint que j'étais un des poëtes du ballet, et m'appela pour aller distribuer mes vers, de même que les autres. — Eh ! monsieur, lui dis-je, comment voulez-vous que j'aille à vous ? Voyez comme je suis fait ; me voilà bardé, flanqué de musique. » A peine avais-je ouvert la bouche, que le papier était tombé ; ce qui fit bien rire Géropole ; et pour avoir plus de plaisir, il me repartit : — Ne laissez pas de venir, dépêchez-vous, la reine vous demande : elle veut voir les vers que vous avez faits pour elle. » Dès que j'eus ouï cela, je fus si pressé de partir, que sans songer que j'avais plus d'affiches à l'entour de moi que le coin d'une rue, et sans prendre le soin de les détacher, je com-

mençai de descendre légèrement de l'échafaud. Alors vous eussiez vu tous les violons tâcher d'atteindre à moi, l'un avec la main, l'autre avec le bout du manche de sa basse, et la plupart avec leur archet, afin de ravoir leur musique. Pour vous représenter leurs diverses postures, figurez-vous ces preneurs de lune qui sont en l'almanach de l'année dernière, où les uns tâchent de l'attraper avec des échelles qui s'allongent et s'accourcissent comme on veut, et les autres avec des crochets, des tenailles et des pincettes. Les disciples de Bocan reprirent donc toute leur tablature à moitié déchirée, et sus l'auspice de Géropole, je m'en allai offrir mes vers à la reine, et puis j'en jetai parmi la salle. Je crois que ceux qui étaient payés pour en faire me virent d'un très mauvais œil, mais ils ne pouvaient pas craindre qu'on leur ôtât leur pension pour me la bailler. Je n'étais pas assez bien vêtu pour faire croire qu'il y eût quelque bonne partie en moi.

» Je ne m'amuserai point à vous décrire les entrées du ballet. Je vous dirai seulement que je vis là une image des merveilles que j'avais pris tant de plaisir à lire dans les romans. Je vis marcher des rochers; je vis le ciel, le soleil (1), et tous les astres paraître dans une salle, et des chariots aller par l'air; j'ouïs des musiques aussi douces que celles des Champs-Élysées. En effet, je croyais qu'Urgande la Déconnue eut ramené ses enchantements au monde. » CHARLES SOREL (sous le nom de Nicolas de Moulinet, sieur Du Parc, gentilhomme lorrain), *la Vraie Histoire comique de Francion;* Paris, P. Billaine, 1633, in-8.

L'histoire va confirmer tout ce que nous a dit le roman.

— Nous vîmes jeudi au soir le ballet (2) attendu si longtemps, duquel la vue ne répondit pas à la dépense qui en

(1) Et M. Meyerbeer qui croyait avoir inventé le soleil! s'il n'a pas inventé ce roi des astres, il l'a placé du moins d'une manière bien désastreuse ou bien adroite, pour éclipser, éborgner son hymne du *Prophète*. Demandez au paladin Roger ce qu'il pense de ce réverbère importun.

(2) *Les Hypocondriaques.*

avait été faite, que l'on estime à plus de dix mille écus. M. de Valves le vit à l'Arsenal (1). Je me remets à lui de vous en faire le récit particulier. Je ne vous en dirai autre chose sinon que ce fut un désordre le plus grand du monde, de quoi toutefois les balletants ont occasion de remercier Dieu; car toute l'invention n'en valant guère d'argent, la faute du mal est rejetée sur le peu de place qu'il y avait pour le danser. M. de Plainville, capitaine des gardes, ne voulant désobliger personne, laissa entrer tout ce qui se présenta, et se trouva l'enceinte des barrières si pleine, qu'un homme seul eût eu de la peine à y passer.

« La reine, à son arrivée, voyant cette multitude, se mit en la plus grande colère où je la vis jamais, et s'en retourna, résolue qu'il ne serait point dansé : là dessus on fit retirer et coucher le roi. Toutefois pource qu'à quelqu'un il fut dit à l'oreille que cette retraite n'était que pour faire sortir le monde, et que, s'il se trouvait place, on le danserait, peu de gens prirent l'alarme, et fallut qu'à la fin les archers dissent tout haut que tout le monde sortît et que le roi était au lit. Cela ayant fait faire quelque place, mais bien éloigné de ce qu'il eût fallu pour tant de danseurs et de machines, la reine revint et le roi aussi qui était déjà couché, et alors le ballet fut donné tellement quellement, et non comme il est décrit dans le dessin qui s'en est imprimé. Les escuriaux (écureuils) ne dansèrent point au Louvre; bien en parut-il trois ou quatre, mais ils disparurent tous aussitôt : le roi devait les voir ce soir. MALHERBE, *lettre* 136, *à M. de Peiresc*, 27 janvier 1614.

—Les Saxons s'entendent parfaitement à donner des fêtes ; les Français en imaginent de charmantes, qu'ils exécutent à faire pitié. La raison de cela, c'est qu'il n'y a point d'ordre chez nous. Je me souviens de celles que l'on donna pour le mariage de Madame première, en 1739, à Versailles. Les apprêts en étaient superbes, ils répondaient parfaitement à la grandeur

(1) Aux répétitions.

du monarque puissant qui les ordonnait, et promettaient ce que l'on peut imaginer de plus pompeux et de plus éclatant. Cependant chacun sait quelle en fut l'exécution.

» Le fameux bal du salon d'Hercule fut gaté, déshonoré par les brusques incartades qu'essuyèrent les dames que la curiosité y avait attirées de Paris. Voici le fait pour ceux qui l'ignorent.

» Feu M. le duc de la Trémouille, seigneur aussi recommandable par les charmes de la figure que par les qualités de l'esprit et du cœur, premier gentilhomme de la chambre, était chargé de la distribution des places. Il était trop poli, trop galant, pour désobliger un sexe dont il avait toujours été l'idole. Dès qu'une jolie femme se présentait, elle était sûre d'être placée. Il s'en présenta malheureusement un si grand nombre, que les gradins se trouvèrent à peu près remplis quand la cour arriva. Je laisse à penser de quelle indignation furent alors pénétrées les duchesses, les marquises, les comtesses et toutes ces femmes qui ont le privilége de balayer les appartements du Louvre et des Tuileries avec des queues de comètes. Quel crève-cœur pour des personnes d'un si haut parage, de voir leurs places occupées par de petites bourgeoises, qui peut-être n'auraient pas moins contribué qu'elles à l'embellissement de la fête ! Il n'y avait nulle apparence que ces grandes dames eussent la patience de rester plantées sur leurs patins, tandis que cette colonie de plébéiennes, assises bien à leur aise, les nargueraient et s'applaudiraient de leur triomphe en faisant l'agréable exercice de l'éventail. Aussi n'eurent-elles pas cet avantage.

» Il fut arrêté sur-le-champ qu'elles videraient le terrain, et s'en retourneraient à Paris comme elles en étaient venues. Mais comment faire pour les déloger? Elles se trouvèrent toutes alors du régiment de Champagne : nulle ne voulut obéir. On prétend même qu'il y en eut une assez résolue pour blesser les oreilles dévotes du maréchal de Noailles, par un énergique *Va te faire sucre*. Ce qu'il y a de vrai, c'est que toutes étant sourdes aux prières, aux très humbles re-

montrances, aux menaces mêmes, on fut obligé de faire venir un détachement des gardes du corps. Il faut rendre justice à ces messieurs ; quoique dévoués entièrement au service du roi, ce ne fut pas sans beaucoup de répugnance qu'ils exécutèrent ses ordres : mais la loi du devoir les forçant d'étouffer les nobles sentiments de générosité, de pitié, dont ils se sentaient émus, ils balayèrent le salon dans une minute. M[me] de la Martellière fut seule respectée : il était bien juste que l'image vivante de la mère des amours obtînt ce privilége.

» Cette retraite, cette chasse eut lieu avec tant de rumeur, de confusion, de désordre, qu'elle ressemblait parfaitement à l'enlèvement des Sabines : avec cette différence pourtant que la violence faite à celles-ci avait un motif plus flatteur pour leur amour-propre : il est plus honorable de se voir enlevées que chassées. Finalement, les infortunées Parisiennes perdirent leur étalage ; et les pompons de la Duchapt (1), et les bijoux d'emprunt ne servirent qu'à rendre leur honte plus éclatante.

» Les réjouissances du mariage de M. le Dauphin n'eurent pas un meilleur succès. Le roi et plusieurs personnes de sa suite faillirent être étouffés au bal de l'Hôtel-de-Ville. Ce qu'il y a de singulier dans toutes ces pompeuses assemblées, c'est que les maîtres ont plus de peine à s'y introduire que leurs valets. » DE MONBRON, *le Cosmopolite*, Londres, 1761, page 126.

Catherine de Médicis avait introduit les ballets à Paris. Quoiqu'elle se plût beaucoup à la représentation des tragédies, cette reine superstitieuse se priva de ce spectacle depuis les malheurs arrivés après la mise en scène de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais, qui parut en 1559, à Blois, aux noces de MM. de Cypierre et d'Elbœuf. Arlequin et Colombine, Pantalon et Rosaura, bouffons qu'elle fit venir d'Italie, eurent seuls le privilége de se montrer devant la cour. Ce fut

(1) Célèbre marchande de modes, vis-à-vis du cul-de-sac de l'Opéra.

une des raisons qui retardèrent les progrès du théâtre en France.

Circé, tragédie ornée de musique et de danses, est de Théodore Agrippa d'Aubigné. Catherine de Médicis ne voulut pas la faire représenter à cause de l'énorme dépense que sa mise en scène exigeait. *Circé* parut enfin, sous le titre de *Ballet comique de la Royne*, en 1581, aux noces du duc de Joyeuse, et les frais de son exhibition, que le roi paya, s'élevèrent à douze cent mille écus, 3,600,000 livres.

Le Grand Ballet du Soleil, où figurait Louis XIII, était une imitation des ballets que Beaujoyeux composait pour Catherine de Médicis. Les comédiens français ne traitaient pas leur public avec autant de magnificence, bien s'en faut. Juste à la même époque, 1621, ils lui donnèrent *Sylvie*, pastorale de Mayret; et plus tard, en 1629, la *Sophonisbe* du même auteur, qui furent accueillies avec des transports d'enthousiasme et de ravissement. *Sophonisbe* est la première tragédie française où l'auteur ait observé l'unité des vingt-quatre heures.

En son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault nous dit que — *Sylvie* et *Sophonisbe* furent l'occasion de plusieurs autres innovations au spectacle. Des personnes agées m'ont affirmé qu'elles avaient vu le théâtre de la Comédie de Paris de la même structure, avec les mêmes décorations que celui des danseurs de corde de la foire Saint-Germain et des charlatans du Pont-Neuf; que la comédie se jouait en plein air, en plein jour, et que le bouffon de la troupe se promenait par la ville avec un tambour pour avertir qu'on allait commencer. Les pièces qui nous restent de ce temps sont de la même beauté que le lieu où l'on en faisait la représentation. On les joua plus tard à la chandelle, et le théâtre fut orné de tapisseries qui donnaient des entrées et des issues aux acteurs par l'endroit où elles se joignaient l'une à l'autre. Ces entrées et ces sorties étaient fort incommodes, et mettaient souvent en désordre les coiffures des comédiens; parce que, ne s'ouvrant que fort peu par en

haut, elles retombaient rudement sur eux quands ils entraient ou sortaient.

» Toute la lumière consistait d'abord en quelques chandelles dans des plaques de fer blanc attachées aux tapisseries; mais comme elles n'éclairaient les acteurs que par derrière, et un peu par les cotés, ce qui les rendait presque tous noirs, on s'avisa de faire des chandeliers avec des lattes mises en croix, portant chacun quatre chandelles, pour mettre au devant du théâtre. Ces chandeliers, suspendus grossièrement avec des cordes et des poulies apparentes, se haussaient et se baissaient sans artifice, et par main d'homme, pour les allumer et les moucher.

» La symphonie était d'une flûte et d'un tambour, ou de deux méchants violons. On jouait alors les pièces de Garnier et de Hardy, qui, la plupart, ne sont autre chose que les pièces de Sophocle et d'Euripide, imitées ou traduites. Cela valait mieux que les pièces qu'on avait quittées, mais n'était pourtant guère bon et ennuyait beaucoup. Nos pères, à qui l'on faisait entendre que les tragédies qu'on leur donnait étaient les plus beaux ouvrages de l'antiquité, les écoutaient avec patience, et croyaient même être obligés de s'y divertir, parce qu'il leur aurait été honteux de n'être pas touchés de ce qui avait fait les délices de toute la Grèce et mérité l'admiration de tous les siècles. On jouait ensuite une farce un peu grasse qui les faisait rire de tout leur cœur, et les dédommageait de l'ennui de la tragédie.

» Dans ce temps parut la *Sylvie* de Mayret. Ce n'est pas une pièce fort excellente, et son auteur l'appelait ordinairement *les péchés de sa jeunesse*; cependant, parce qu'elle ressemblait un peu à celles qui sont venues depuis, ce fut une joie, une admiration, une espèce d'émotion si grande dans tout Paris que l'on n'y parlait d'autre chose. C'était un nouveau ciel, une terre nouvelle. Tout le monde la savait par cœur, surtout le dialogue d'un berger et d'une bergère, qui fut imprimé à part, et que l'on faisait apprendre aux enfants, dans toutes les maisons où il y avait un jeune garçon et une

jeune fille, pour le leur faire réciter au bout de la table après le repas. Cette pièce fut suivie de la *Sophonisbe* du même auteur, beaucoup meilleure que la *Sylvie*, et même si bonne qu'elle n'a pu être obscurcie par la *Sophonisbe* du grand Corneille.

» La scène s'embellissait à proportion, on en fit les décorations d'une peinture supportable, et l'on y mit des chandeliers de cristal pour l'éclairer. »

Voilà pourtant l'état où se trouvait la Comédie-Française en 1629 ! Sept ans encore, et *le Cid* allait être représenté.

Quelques mois avant l'explosion de cette bombe dramatique, de cet éclair fulgurant, qui dissipa les sombres nuages dont la scène française était encore oppressée, obscurcie, Pierre Corneille avait produit *l'Illusion comique*, facétie d'un grand poète, drame étincelant de beaux vers, que Fontenelle et Voltaire ont très-mal jugé. Non, l'auteur de *Médée* ne dormait pas, quand il a si vigoureusement tracé le rôle du Matamore, que tant d'autres avaient seulement ébauché. Ce caractère adopté, qui plaisait au public de l'époque, ce capitan, dont les extravagances.... Tout beau, ma passion, où voulez-vous m'entraîner? Il ne s'agit point d'exprimer vos sympathies pour la *comique Illusion*, mais tout simplement d'y puiser un fait curieux, assortissant aux tapisseries de la *Sylvie*, aux mèches flambantes de la *Sophonisbe*. Descendez à l'instant de l'empyrée, où vous iriez braver le soleil, et revenez à vos chandelles. Montrez-nous les comédiens assis devant une table, avec leur portier, comptant l'argent de la recette du soir, et prenant chacun sa part : moyen expéditif qui rend les fonctions de caissier inutiles.

PRIDAMANT.

Que vois je! chez les morts on compte de l'argent?

ALCANDRE.

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligent.....
Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,
Leur poème récité, partagent leur pratique.

L'un tue et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié;
Mais la scène préside à leur inimitié.
Leurs vers sont leurs combats, leur mort suit leurs paroles;
Et sans prendre intérêt à pas un de leurs rôles,
Le traître et le trahi, le mort et le vivant,
Se trouvent à la fin amis comme devant.

Cette simplicité primitive n'empêchait pas le public de goûter les charmes d'une œuvre dramatique, d'applaudir aux progrès de l'art, et de courir cent fois de suite aux représentations de *Sylvie* et de *Sophonisbe.* A l'excès de la simplicité du spectacle, devait succéder l'excès de l'opulence dans la mise en scène, richesse perfide et funeste qui détruit l'art dramatique et lyrique, et ruine toutes les entreprises théâtrales. L'Académie nationale de Musique n'est plus aujourd'hui qu'une galerie de peintures, une exposition de tableaux vivants.

Les dépenses qu'exige un opéra nouveau forcent l'entrepreneur à n'en produire que deux en trois ans.

Le temps nécessaire pour équiper une infinité de chassis, d'escaliers, de voûtes, de montagnes, de galeries praticables ou non, prolonge les entr'actes de telle sorte que le divertissement devient une fatigue.

La beauté des peintures et des habits, les artifices du machiniste, ont assez de crédit sur le public pour maintenir à la scène des pauvretés musicales péniblement élaborées, où les spectateurs bâillent, à dire d'experts, en attendant l'exhibition d'un soleil, d'un vaisseau, d'un incendie, d'une cavalcade, d'une procession, d'une orgie, d'un enterrement, d'une apothéose. Certes voilà de beaux modèles à proposer aux jeunes musiciens français!

La pompe de la mise en scène, la richesse des costumes, introduites dans les drames lyriques, ont toujours annoncé la décadenee et la ruine de l'art. On s'est vu forcé d'éblouir les yeux, lorsque la pièce et la musique devaient laisser l'esprit, le cœur et l'oreille dans un calme plat. Le drame est sans intérêt, la musique sans mélodie, la salle est immo-

bile et silencieuse, l'ennui répand ses pavots sur toute cette assistance, victime d'une longue et cruelle mystification; il faut bien la réveiller de temps en temps par l'exhibition d'une cathédrale ou d'un incendie. Faibles ressources, moyens impuissants, qui ralentiront une chute au lieu d'assurer une victoire, qui vous forceront d'exposer sur jeu cinquante mille écus, pour gagner vingt sous. Heureux encore si vous pouvez embourser un aussi modeste bénéfice! Que montrerez-vous à des spectateurs avides de nouveautés? Que leur offrirez-vous qu'ils n'aient déjà rencontré cent fois sur votre scène et sur d'autres? Des églises, des forêts, des palais, des bocages fleuris, d'affreux déserts, des champs de bataille, la mer et ses tempêtes, des chaumières, des moulins à vent? Depuis deux cents ans on a fait tout cela, depuis deux siècles on l'a fait mieux que vous ne pouvez l'exécuter. Ce que vous donnez aujourd'hui pour des prodiges n'eût été qu'un jeu d'enfant, votre dépense qu'une lésinerie pitoyable, en 1680.

Des salles immenses avaient été construites pour y déployer un immense spectacle. Comparez vos scènes larges comme une serviette aux scènes de Parme, de Modène, de Piazzola, de Venise, des Tuileries de l'ancien temps, et jugez. Des amateurs passionnés, des musiciens, des paroliers millionnaires ont brillé pendant le XVIIe siècle; mais au lieu d'aller misérablement colporter leurs œuvres chez le voisin, ils employaient avec noblesse leurs trésors à bâtir des salles, à réunir des artistes, pour l'exécution des opéras composés par eux et leurs amis. Le châtelain ouvrait son splendide manoir, son théâtre, sa table, et régalait tout un peuple d'admirateurs. L'œil, l'oreille, le goût étaient satisfaits harmoniquement et gastronomiquement. Le musicien millionnaire trônait dans son palais, au lieu de prendre le baton du Juif errant; il agissait de telle sorte, que ses trésors ne pouvaient jamais être un instrument de dommage pour ses confrères, artistes peu favorisés des biens de la fortune, un instrument de corruption pour les boutiquiers de louanges.

Le comte de Hodiz avait fait, de la terre qu'il habitait en Moravie, une espèce d'opéra perpétuel. Tout, dans le lieu de sa résidence, était disposé pour des représentations lyriques. Il avait fait de sa famille, de ses vassaux, de ses domestiques, des chanteurs, des danseurs et des symphonistes. A septante ans, avec la goutte et la pierre, il n'était encore occupé que des amusements dramatiques dont il s'était fait une si douce habitude.

Le procurateur Marc Contarini montra, sur son théâtre de Piazzola, cinq chars de triomphe, traînés chacun par quatre chevaux superbes, cent amazones et cent Maures à pied, cinquante cavaliers et pareil nombre de cavalières, montés sur des palefrois, des chasses en pleine forêt, des tournois, des combats, des pompes religieuses, des marches triomphales, Christophe Colomb voguant à pleines voiles avec ses braves, et bien d'autres spectacles d'une aussi brillante solennité. Les cours de Modène et de Mantoue, la ville de Venise, le chevalier romain Philippe Acciajoli firent assaut de zèle dramatique avec Contarini. Toutes ces folies de mise en scène allaient étouffer la musique et le drame, lorsque les Italiens eurent le bon esprit de les abandonner, pour les céder aux Allemands. C'est alors que l'empereur Léopold Ier dépensa 700,000 à 750,000 francs pour chacun des opéras italiens qu'il faisait représenter à Vienne, en 1705. Voyez les *Lettres de lady Worthley Montague*, témoin oculaire.

Franchement, dites-moi, lorsque vous sortez ébloui, fatigué, plusieurs diraient assourdi, par le *rom rom* harmonique dont on a trop libéralement pourvu les peintures de *la Reine de Chypre* et les ustensiles du *Prophète*, dites-moi si vous n'aimeriez pas cent fois mieux une *Sylvie*, présentée au milieu de ses tapisseries et de ses chandelles, quand même cette *Sylvie* aurait nom *Cenerentola?*

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

En s'appuyant sur l'autorité de Boileau, plusieurs me di-

ront que l'opéra des peintres et des tailleurs, des anabaptistes et des chevaux, l'opéra sans musique, *l'opéra-franconi*, puisqu'il faut lui donner un nom, peut nous offrir des avantages réels, et nous montrer son beau coté. Cet opéra plaît aux sourds, il n'a pas besoin de chanteurs puisqu'il ne leur donne rien à dire. Hâtons-nous de rayer les chanteurs de notre contrôle, c'est une épargne de la plus haute importance. Les journaux de la province nous annonçaient jadis le passage des virtuoses de Paris, et les succès, les triomphes qu'ils obtenaient à Lyon, à Bordeaux, à Marseille, à Toulouse. Maintenant ces journaux ont changé de gamme; ils gardent le silence à l'égard des chanteurs, qui n'ont plus rien à faire, et signalent avec emphase la venue des peintres décorateurs de Paris, dont la présence est indispensable pour dessiner, colorier des toiles qui doivent figurer à l'exposition de *la Reine de Chypre* ou du *Prophète*.

Nous voyons cependant qu'à Paris le nom de Mlle Alboni figure très-souvent en lettres énormes sur l'affiche d'un opéra-franconi, et que ce nom magique procure d'excellentes soirées au *Prophète*. D'accord; mais il faut toute la stupidité de notre public anti-musicien, pour venir examiner, lorgner une cantatrice dans une pièce qui ne renferme pas une phrase de chant réel. Mlle Alboni mâche à vide pendant quatre heures; n'importe, c'est une très jolie femme, c'est un tableau gracieux de plus dont la vue fera supporter l'absence de la musique. Vous amènerez à Paris le coureur le plus renommé d'Epsom ou de New-Market, pour atteler à quelque lourde charrette de plâtre le noble, le vaillant quadrupède, et notre public ira voir, admirer, applaudir le coureur d'Epsom, qui n'aura pas couru, parce qu'il ne pouvait réellement pas courir.

Dans le jardin des Tuileries, à l'extrémité du bosquet de marronniers que longe l'allée des orangers, du coté de la Petite-Provence, on voyait encore, en 1720, un théâtre en maçonnerie, dont la ferme et les coulisses étaient en treillis couverts de charmilles et de plantes grimpantes. On y jouait

la comédie en plein jour. Ovide a parlé de ces théâtres de verdure, en usage chez les Romains.

Illic, quas tulerant nemorosa palatia, frondes
Simpliciter positæ; scena sine arte fuit.
De Arte amandi, liber I, versus 105.

— Poursuivi dans le jardin (des Tuileries), l'abbé ne savait quel parti prendre, quand une jolie promeneuse l'aborde en lui disant : — Six louis, et vous êtes sauvé. Suivez-moi dans les coulisses du théâtre, prenez ma coiffe, une de mes jupes et mon manteau ; vous sortirez sans être reconnu. » De Graaf, *Aventures secrètes*, Paris, 1696, in-12, page 188.

Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la Grande Journée des Machines, tragédie de Chappoton (1640) ; *le Déluge universel*, tragédie en cinq actes, en vers, de Hugues de Picou (1643) ; *Andromède*, tragédie de Pierre Corneille (1650), et les autres pièces à grand spectacle, mêlées de chants et de symphonies, firent descendre les violons de leur empyrée des secondes loges. L'orchestre devait se lier doublement à l'action dramatique ; il fallait nécessairement se rapprocher des acteurs, des danseurs et des chanteurs. Ces derniers figuraient sur la scène et dans les loges voisines des symphonistes. Le comédien La Grange, qui représentait Agénor, dans *Psyché*, mélodrame à décors et machines, de Molière, Corneille et Quinault, musiqué par Lulli, La Grange nous a laissé la note suivante :

« Jusqu'à ce jour, 24 juillet 1671, les musiciens et musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la comédie dans des loges grillées et treillissées ; mais on surmonta cet obstacle. Avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillées comme les comédiens. »

L'Académie royale de Musique avait ouvert son théâtre le 10 mars 1671, et cette exhibition brillante, solennelle, dut encourager les virtuoses à se produire sur la scène, et triompher de leurs scrupules. D'ailleurs, par une bizarrerie in-

concevable, les comédiens chanteurs n'étaient pas excommuniés; Louis XIV leur avait assuré, garanti, par lettres patentes du 28 juin 1669, l'entrée au paradis, et les avait fait ainsi participer aux immunités et priviléges dont jouissaient Arlequin et Colombine, Pantalon, Silvia, Trivelin et tous les farceurs de la Comédie-Italienne; priviléges, immunités que tous nos acteurs d'opéra comique possèdent aujourd'hui, par droit incontestable de succession immédiate. Le concile de Soissons, tenu pendant le mois d'octobre 1849, sous la présidence de l'archevêque de Reims, vient enfin d'affranchir tous nos comédiens des censures ecclésiastiques. Ce concile déclare formellement, en son chapitre VI : *Quoad comœdos et actores scenicos, eos non recensemus inter excommunicatos.*

Dans *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* de Chappoton, mis en scène sept ans avant que les chanteurs italiens eussent fait connaître à Paris l'opéra d'*Orfeo e Euridice;* dans le mélodrame de Chappoton, Orphée adresse à Pluton une harangue de huitante-six alexandrins, récités sans musique, et suivis d'une romance chantée, dont voici les derniers couplets :

Grand dieu, si jamais votre cœur
A connu l'Amour pour vainqueur,
Écoutez un amant fidèle.
Rendez Eurydice à mes pleurs,
Ou bien, pour finir mes douleurs,
Faites-moi mourir auprès d'elle.

Ne me dites point que la Mort
Ne rend jamais ceux que le Sort
Fait tomber dessous votre empire;
Amour s'oppose à cette loi,
Vous fûtes amant comme moi,
Jugez donc quel est mon martyre.

PLUTON, *à Proserpine.*

Touché de ses chansons, amolli par ses vers,
J'ignore si je suis le prince des enfers.

L'orchestre qui devait accompagner les chants des acteur

tragiques, devenus ténors et basses, vint se ranger auprès de la scène. — Dans un retranchement, une forme de parquet, entre le théâtre et le parterre, » dit Chappuzeau.

En 1674, je vois les violons remontés dans leur loge ; — d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer. Il est bon qu'ils sachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie, sans attendre qu'on leur crie : *Jouez ;* ce qui arrive souvent. » CHAPPUZEAU, *le Théatre françois*, etc., sans nom d'auteur, Lyon, Michel Mayer, 1674, in-12, 284 pages, très-rare. M. Lassabathie le possède, et c'est l'exemplaire que Mme de Pompadour avait placé dans sa précieuse collection d'ouvrages sur l'art dramatique.

En 1675, l'orchestre redescend pour exécuter les symphonies, accompagner les chants que Thomas Corneille avait introduits dans *l'Inconnu,* mélodrame à grand spectacle. Les violons, depuis lors, n'ont plus quitté la place où nous les voyons maintenant.

Aux bals donnés à l'Opéra-Comique, en 1835, les symphonistes étaient rangés sur un pont jeté d'une galerie à l'autre ; et dans une salle de spectacle en construction à Paris, rue Neuve-Saint-Nicolas, n° 20, l'architecte a suspendu l'orchestre au plafond. Il y tient la place occupée jusqu'à ce jour par le lustre, dont il reproduit la forme circulaire.

Psyché, tragi-comédie-ballet, avait paru sur le théâtre immense des Tuileries, devant la cour, le 17 janvier 1671 ; elle avait été donnée au public, sur la scène du Palais-Royal, le 24 août suivant. La Fontaine venait de publier *Psyché ;* le succès de ce roman, mi-partie de prose et de vers, engagea Molière à traiter le même sujet en mélodrame. Mis au jour en 1810, *l'Enfant prodigue,* roman de Campenon, en prose rimée, fit éclore tous les *Enfant prodigue* que l'on a vus depuis lors sur nos théâtres.

— Le sujet de *Psyché,* choisi par Molière pour inaugurer la salle des machines, dit La Motte, eut pu lui seul faire in-

venter l'opéra. » Sans doute si le drame de Corneille et Molière n'avait été fait à l'imitation de l'opéra, depuis un siècle inventé. Trouvez seulement l'arquebuse, et vous aurez bientôt des pistolets, des canons, des mortiers, des obusiers.

Psyché ravissante, Mme Molière chantait à merveille dans le mélodrame nouveau.

Vingt violons, c'est-à-dire vingt instruments de la famille du violon, sonnaient alors dans l'orchestre de Molière. L'année suivante ce nombre était réduit à six. — Et pourquoi cette suppression? — Vous le saurez, si me prêtez une oreille attentive.

Il était autrefois un roi et une reine : le Théâtre-Français et l'Académie royale de Musique. Ce couple de majestés existe encore. Leur trône fut renversé tout comme un autre, en 1790; mais on le rétablit dix ans après.

Le Théâtre-Français n'était qu'un tyran subalterne, plus à plaindre qu'à blamer. Trop complaisant, il se laissa dominer par sa femme, qui bientôt l'eut mis au premier rang.... de ses esclaves et de ses tributaires. L'Académie royale de Musique tenait sous son joug de fer, écrasait tous les théâtres de la France sous le poids de son privilége odieux. Cette autocrate n'était pas jalouse de ses droits au point de ne pas en céder quelques fragments à ses amis pour de l'argent. Elle disait à l'un : — Tu vas congédier tes chanteurs, tes danseurs, et quatorze de tes vingt violons; je te défends d'en avoir plus de six dans ton orchestre. — Elle disait à l'autre : — Tu chanteras de la musique nouvelle, et tu parleras tour à tour. — Au troisième : — Tes drames seront chantés d'un bout à l'autre sur des airs connus, des voix de ville, répertoire des virtuoses du Pont-Neuf. » Un quatrième devait parler et mêler quelques chansons à ses pièces. Un cinquième ne pouvait s'exprimer que par gestes. D'autres directeurs étaient forcés de ne montrer qu'un seul acteur parlant; d'autres devaient faire manœuvrer des comédiens de bois; d'autres, des acteurs muets gesticulant sur la scène, tandis que l'on chantait et l'on parlait pour eux dans la

coulisse ; d'autres ne pouvaient se montrer que derrière une gaze ; d'autres, privés du droit de fredonner la moindre chanson, étaient contraints d'estamper leurs couplets sur d'immenses pages, et le public, devenu comédien, chantait les versicules tracés en lettres cubitales sur les écriteaux déroulés à ses yeux. Toute infraction à ces lois despotiques était à l'instant punie par une amende, qui s'est élevée plus d'une fois à trente mille livres. Ces concessions laissaient-elles encore aux directeurs les moyens de plaire au public, l'Académie, envieuse des succès obtenus, changeait les dispositions de son bail ou le supprimait en entier. Elle donnait les plans des salles, ou pour mieux dire des baraques où ses tributaires devaient entasser le public. Ces échoppes dramatiques offraient-elles quelque chose qui ressemblât à des loges, sur-le-champ elles étaient abattues, incendiées même, ruinées de fond en comble par autorité de justice, en exécution du privilége. Et l'on voyait l'orgueilleuse mendiante, l'insatiable harpie, traîner ses oripeaux académiques dans la fange des boulevarts, y tendre la main sans vergogne, pour recevoir chaque jour les douze livres d'un théâtre, et les deux liards, oui les deux liards ! du crocodile vivant, des puces travailleuses ou des rats mousquetaires.

Défense à la Comédie-Française d'avoir plus de six violons dans son orchestre. Défense à la Comédie-Italienne de s'exprimer en français. Défense de danser et de parler dans une même pièce. Défense de produire plus de deux acteurs en scène. Défense... Je n'en finirais plus si je voulais faire connaître en détail toutes ces odieuses et stupides prohibitions.

Faut-il s'étonner que notre nation intelligente et généreuse, ainsi garrottée, enfermée, étouffée, dans le taureau de Phalaris, dans la boîte du privilége, pendant près de deux siècles, porte encore les cicatrices de sa longue torture ? Aurez-vous encore la cruauté de vous moquer de nos drames-vaudevilles, de nos opéras comiques, lorsque je vous dirai que ces absurdités dramatiques sont les misérables avortons

du privilége, et non pas l'œuvre de la nation? Le Français n'a point formé, créé le vaudeville et l'opéra comique, il les a subis.

Et qui donc a pu serrer dans sa main de fer tout un peuple d'artistes? Qui donc osa, sans pudeur comme sans remords, déshériter les musiciens français des droits qu'ils avaient tous à leurs théâtres lyriques nationaux? Quel insolent osa dicter des lois à Molière, et disperser les symphonistes qui donnaient tant d'éclat aux intermèdes joyeux de *Pourceaugnac*, aux scènes touchantes de *Psyché?*

Un étranger, que la protection d'une royale courtisane venait de tirer des mains du lieutenant criminel; que dis-je? venait d'arracher à la Grève, où l'associé du brigand avait subi la peine capitale; un machinateur ayant pour suppôt la fleur des scélérats, Sébastien Aubry, condamné, gracié, détenu, relaxé, repris, seulement pour vingt-trois assassinats ou vols; un intrigant, homme d'esprit et de savoir, hypocrite raffiné autant qu'habile politique, nous dirait Bossuet, Jean-Baptiste Lulli, puisqu'il faut le nommer et vous montrer dans un musicien de talent, de génie peut-être, l'artisan de nos calamités dramatiques.

En se réglant sur les heureux essais de Mailly, poète et maître de chapelle, fondateur, en 1646, de notre drame lyrique, Perrin et Cambert, l'un parolier, l'autre musicien, avaient établi l'opéra français à Paris. Lulli s'élevait hautement contre cette entreprise, disant que jamais on ne pourrait ajuster une mélodie gracieuse et dramatique sur des paroles françaises. L'Opéra de Perrin et Cambert devint le but sur lequel se dirigèrent les attaques perfides, acerbes, violentes du Florentin. Cent vingt mille francs de bénéfice obtenus pendant la première année par les directeurs, que Lulli traitait d'impertinents, prouvèrent le contraire. Le rapace Italien changea de langage et de batterie. Il cessa de parler avec animosité contre l'opéra français, et l'objet de sa haine implacable devint l'objet de sa plus tendre affection. Par des menées sourdes et criminelles, *criminelles* dans toute l'éten-

due et la force du mot, par la haute protection de la Montespan, il parvint à s'emparer du privilége de Perrin. Cette arme, innocente dans les mains de ce titulaire, devint un instrument de destruction et de ruine dans celles de l'usurpateur. L'astuce italienne tira parti de toutes les ressources du privilége, et les dirigea contre les Français. Ils furent bannis de leur théâtre lyrique national; Lulli venait de le confisquer à son profit; ils n'y rentrèrent qu'à la mort de l'effronté larron. Molière, ayant terminé sa carrière glorieuse en 1673, Lulli chassa les comédiens français du Palais-Royal, et s'empara de leur théâtre.

Après avoir fait une immense fortune, il légua son privilége, considéré comme un meuble de famille, à son gendre Francini, fontainier italien, qui se fit appeler *M. de Francine*, lequel en trafiqua pendant quarante-un ans. Ce privilége rentre enfin dans le domaine de l'État, au moyen d'une pension de dix-huit mille francs payée à Francine. Le prince de Carignan obtient la haute inspection de l'Académie royale de Musique, en 1731, et s'empresse de vendre, au prix de 300,000 livres, ce même privilége, sous le prétexte de payer les dettes du théâtre avec cette somme. Je ne sais pas s'il la garda; mais toujours est-il certain que les dettes ne furent point acquittées. L'acquéreur Gruer est révoqué, sans indemnité ni restitution de prix, à la fin de sa première année de gestion. Carignan, qui s'entendait aux affaires, revend sa vache à lait au président Lebeuf, à Lecomte, associés, en 1732, et les destitue brutalement au bout de quelques mois. Il revend son Académie au chevalier de Saint-Gilles (1), qui ne voulut en donner que cinquante mille écus. Trois mois après, le chevalier allait se consoler avec ses prédécesseurs Lebeuf et Lecomte, exilés comme lui par lettres de cachet. En deux ans, ce bienheureux privilége change de maître quatre fois.

---

(1) L'Enfant de Saint-Gilles, brigadier dans la 1re compagnie des Mousquetaires, auteur de *la Muse mousquetaire*, volume de poésies.

Eugène Armand de Thuret, batard du prince Eugène de Savoie, capitaine au régiment de Picardie, écuyer du feu duc de Gesvres, reçoit la direction de la royale Académie, en indemnité d'une pension de 10,000 livres que le prince de Carignan, héritier du feu duc, lui devait et ne voulait pas lui payer. Cette pension est mise à la charge de l'Opéra, qui la paie à Thuret, lorsque ce capitaine abandonne le commandement de sa compagnie chantante et dansante. Le Carignan paie ses dettes, avec notre argent, il est vrai, mais enfin il les paie, chose extraordinaire pour un noble homme de ce temps.

Voici venir la Pompadour, il faut que je m'arrête : l'histoire des voleurs de la même espèce remplirait un volume, et les six violons de Molière nous ont déjà mené bien loin.

LE MENTEUR.

PIERRE CORNEILLE, 1642.

ACTE I, SCÈNE V.

Avant Lulli, les instruments à souffle, que plusieurs appellent fort improprement *instruments à vent,* ne faisaient point partie de l'orchestre. Lulli ne les employa qu'en chœurs séparés, ou bien en les réunissant à l'unisson aux parties des violons. Les hautbois et les trompettes doublent les violons dans *Isis*, *Armide ;* on peut faire la même observation en lisant le *Te Deum* de Lalande. Ces trompettes, pour lesquelles Cavalli, Lulli, Lalande notaient des traits inexécutables maintenant, étaient des trompettes à trous, décrites par le père Marin Mersenne. Nos cornets à pistons les remplacent avantageusement aujourd'hui. Le solo de trompette dialoguant avec la voix dans l'*Eritrea* de Cavalli (1), bien qu'écrit en 1652, ne serait point au-dessous de l'habileté des Forestier, des Dufresne, des Arban et de leurs dignes émules.

On ne reconnaissait alors de parfaite harmonie que dans une réunion de sons homogènes. Les dessus de violon étaient accompagnés par les hautes-contre, les tailles, les quintes de violon, les basses de viole, et plus tard par les basses de violon, dites *violoncelles*, et les contre-basses de violon, que j'ai nommées *violonars*, depuis que les contre-basses de toutes les espèces abondent en nos orchestres. Le second cor, l'ophicléide, la très-longue clarinette, etc., sonnent souvent contre la basse, et sont des contre-basses d'un genre

(1) *Frodi all' armi.*

différent. Les hautes-contre, tailles, quintes de violon, étaient désignées sous le nom de *parties*, l'adjectif *médiaires* sous-entendu. — Son amant est partie à l'Opéra. » Cette phrase, que vous rencontrerez dans plus d'une farce de la foire, signifie que cet amant exécutait la partie de haute-contre, de taille ou de quinte de violon à l'orchestre de l'Opéra.

Comme les hautbois, les flûtes (1), les trompettes devaient être entendues par groupes séparés; on imagina de former aussi pour ces instruments une famille, en leur donnant des systèmes harmoniques complets, pareils en tout à la famille, au système du violon. Il y eut donc des dessus, des tailles, des quintes, des basses, des contre-basses de flûte (2), de hautbois, de trompette. Les instruments d'espèce différente ne sonnant jamais ensemble, on donnait un concert de violons, un concert de flûtes, de hautbois ou de trompettes, de luths ou de guitares. Les voix ne marchaient qu'avec le clavecin, les luths, les téorbes, les basses de viole dans ces réunions musicales.

Saint-Évremond, dans *les Opéras*, comédie, acte II, scène 4, dit, en parlant de *la Pastorale en Musique*, opéra de Perrin et Cambert : — On y entendait des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs

(1) Flûtes à bec, du genre de nos flageolets. La flûte allemande ou traversière sonna pour la première fois à l'orchestre de l'Académie royale de Musique, le 17 décembre 1697, dans *Issé*, de Destouches.

(2) Ces contre-basses de flûte, renflées depuis le bec jusqu'à l'extrémité de l'instrument, avaient la forme et la taille d'une grosse massue. On peut en voir l'image dans les *Faits et gestes de l'empereur Maximilien*, page 78, planche 28.

Lorsque François Ier, duc de Bretagne, fit assassiner son frère Gilles, après avoir tenté vainement de l'empoisonner, de le laisser mourir de faim, l'infortuné prince Gilles se défendit contre neuf gentilshommes qui l'attaquèrent dans sa prison. Il n'avait d'autre arme qu'une flûte assez forte pour lui servir de massue. Il succomba, mais après avoir cassé la tête d'un de ses bourreaux. 25 avril 1450.

Dans la partie inférieure du tableau de Raphaël qui représente sainte Cécile, on voit aussi des flûtes à bec de forte dimension.

et les Romains. » Les fanfares, ou pour mieux dire les symphonies de nos régiments de cavalerie sont de véritables concerts de trompettes. Leur répertoire s'est immensément agrandi, leur effet est d'un intérêt plus puissant, d'une harmonie plus riche et plus variée, leur exécution a bien plus de charme, depuis que Adolphe Sax a régénéré la famille des trompettes en donnant à chacun de ses membres des sons homogènes. Allez entendre l'excellente symphonie du neuvième régiment de dragons, quai d'Orsay ; quarante instruments de Sax y concertent merveilleusement.

En exécutant les quatuors, les quintettes de Mozart, de Beethoven, d'Onslow, les frères Tilmant, les frères Dancla, nous font entendre aujourd'hui de charmants concerts de violons.

Le Menteur, de Pierre Corneille, me fournit une preuve bien curieuse de la diversité des concerts de l'ancien temps. Pour ajouter encore à la magnificence de sa prétendue fête, Dorante y place tous les instruments alors en usage, mais en chœurs séparés, que l'on entend l'un après l'autre.

> Comme à mes chers amis, je veux vous tout conter.
> J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster :
> Les quatre contenaient *quatre chœurs* de musique
> Capables de charmer le plus mélancolique.
> Au premier, violons ; en l'autre luths et voix ;
> Des flûtes au troisième ; au dernier des hautbois,
> Qui *tour à tour* en l'air poussaient des harmonies
> Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.
> . . . .
> Cependant que les eaux, les rochers et les airs
> Répondaient aux accents de nos *quatre* concerts.

En appliquant à la musique, à son exécution du moins, le verbe *pousser*, qui désigne un effort, nos anciens ne prévoyaient pas qu'un jour le plus grand nombre de nos chanteurs s'évertueraient à pousser leur voix avec une telle énergie, que tous ces pousseurs, poussants, deviendraient bientôt poussifs.

Dans le sixième intermède des *Amants magnifiques*, Molière emploie le même mot dans le même sens.

Poussons à sa mémoire
Des concerts si touchants,
Que du haut de sa gloire
Il écoute nos chants.

D'autres veulent faire monter leur harmonie jusqu'aux voûtes éthérées, Molière ne pousse pas l'hyperbole jusqu'à ce point: il s'arrête au soleil, en plein midi, représentant naturellement Louis XIV; ou, si vous l'aimez mieux, Louis XIV représentant le soleil.

Loret, faisant la description d'une fête donnée au duc de Mantoue, par le cardinal Mazarin, le 15 septembre 1655, dit :

Y compris les airs et les sons
De vingt et quatre violons,
Et quantité de symphonies,
Dont les célestes harmonies
Donnaient des plaisirs merveilleux
A messeigneurs les cordons bleus.

Avec la beauté des paroles,
Les voix, les luths et les violes,
Et les clavecins mêmement
Agirent tous divinement.
L'incomparable La Varenne
Y chanta comme une sirène.....
La seignore Anne, d'autre part,
A l'auditoire aussi fit part
Des merveilles dont elle enchante
Quand elle parle ou qu'elle chante.
Outre quelques particuliers,
Tous gens triés et singuliers,
Ceux de la musique royale,
Dont l'excellence est sans égale,
Tant les voix que les instruments,
Firent des accords si charmants,
Qu'on leur devrait, comme aux Orphées,
Ériger d'éternels trophées.

Enfin l'on fit *quatre concerts*,
Tous admirables, *tous divers*,
Et tels que monsieur de Mantoue
Y songeant tous les jours, avoue
Tant autre part qu'en son hôtel,
Qu'il n'ouït jamais rien de tel.

O La Barre, ô charmante fille,
Qui dans le Nord maintenant brille,
Là comblant de joie et d'amour,
Une heureuse et royale cour.

Et toi qui chantes comme un ange,
Mon cher Berthod (1), qu'un coup étrange
A mis en un état piteux,
Il ne manquait là que vous deux !

La réunion des violons aux instruments à souffle rendit inutiles, pour l'orchestre, la plupart de ces dérivés d'une même famille. Ceux que l'on n'a pas supprimés ont acquis dans la symphonie une parfaite indépendance. On y considère le basson comme basson, et non comme basse de hautbois; le cor anglais y figure en sa qualité de cor anglais et non comme quinte de hautbois; le trombone comme trombone et non comme basse de trompette. La clarinette ne perdit rien puisqu'elle n'était pas encore venue au monde; Denner, de Leipsick, l'inventa vers 1700. Elle est restée sans famille pendant plus d'un siècle; Adolphe Sax vient de lui donner une parenté complète : addition précieuse pour la musique militaire.

Parmi les détails donnés par la *Gazette de France*, du 30 novembre 1634, sur la première représentation de *la Comédie des Comédiens*, de Scudéry, faisant partie du spectacle offert à la reine, à l'Arsenal, on lit : — Le sujet de la comédie en prose fut la comédie même... Celle qui fut représentée en vers, fut la *Mélite* de M. Corneille, où vingt violons jouèrent aux intermèdes.

(1) Sopraniste artificiel.

» Entre la comédie et la farce, il y eut un concert miraculeux, par écho, de 16 luths. Cette farce fut excellente, et commença par une gentille sarabande à l'espagnole. »

— Je changeai de logis et vins demeurer en la rue de La Harpe, chez un joueur de luth, où je pris connaissance de M. Bourdelot. Cet excellent homme aimait passionnément la musique ; il venait souvent en ce logis, pour entendre les concerts de luths que l'on y faisait. » MAROLLES, *Mémoires.*

Mme de Sévigné nous fait le récit d'une fête dont la disposition s'accorde parfaitement avec les discours du menteur Dorante, et la rimaille de Loret. — Le maître du logis nous reçut dans un lieu nouvellement rebâti, le jardin de plain-pied de l'hôtel de Condé (1), des jets d'eau, des cabinets, des allées en terrasses, six hautbois dans un coin, six violons dans un autre, des flûtes douces un peu plus près, un souper enchanté, une basse de viole admirable, une lune qui fut témoin de tout. » 16 juillet 1677.

La viole était alors l'âme de tous les concerts, c'était l'instrument favori des dames de la cour de Louis XIV. On voit beaucoup de portraits de femme qui tiennent sur leurs genoux la viole d'amour, le par-dessus de viole dont elles jouent. Des cinq espèces de viole, celle d'amour était la plus petite : un peu plus grande qu'un violon, elle n'en a pas précisément la forme. Rodolphe Kreutzer, Urhan, nous ont fait entendre des solos de viole d'amour dans *le Paradis de Mahomet*, opéra comique, et *les Huguenots*, où Meyerbeer, toujours imitateur, a calqué sa romance de la *Blanche hermine*, et son accompagnement de viole obligée, sur la délicieuse romance d'*Euriante* de Weber, ornée aussi de dessins exécutés par la viole. Il est juste de dire que le Sosie s'est tenu respectueusement à dix-huit cents lieues de son modèle.

On voit au Musée du Louvre un joli tableau de Nestcher, représentant une dame qui joue de la basse de viole ; à coté

(1) C'est la place que le théâtre de l'Odéon occupe aujourd'hui.

d'elle est un jeune garçon qui tient à la main un par-dessus de viole. La sainte Cécile du Dominiquin joue de la basse de viole, et les musiciens que Paul Véronèse a placés dans son immense et superbe tableau des *Noces de Cana,* font sonner la viole batarde et la contre-basse de viole. Le prince Nicolas Esterhazy jouait très-bien du baryton, viole d'amour plus grave d'une octave. Haydn écrivit plus de cent cinquante morceaux de musique, où le baryton était employé comme partie principale; ils étaient destinés aux concerts de l'illustre amateur.

L'*Almanach musical* de 1783 signale encore deux maîtres de par-dessus de viole : Decaix et Doublet; un maître de viole d'amour : Corsin; six maîtres de mandoline, et cinq de vielle, professant à Paris.

S'il faut en croire les historiens du XVII[e] siècle, la viole produisait des miracles. Maugars, Hottmann, Sainte-Colombe, le père André, bénédictin, le savant Tanneguy Lefèvre, père de M[me] Dacier, Alarius, et beaucoup d'autres virtuoses du même genre, enchantaient la cour et la ville. Jean Rousseau, dans l'excès de son enthousiasme, nous dit que — si Adam avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole, et s'il n'en a pas fait, il est facile d'en donner les raisons; » et l'auteur du *Traité de la Viole* (1687) se livre à ce sujet aux conjectures les plus drôlatiques.

A la cour d'Henri IV, le musicien Granier, jouant devant la reine Marguerite, chantait le ténor en s'accompagnant de la contre-basse de viole; tandis qu'un page, enfermé dans l'instrument, concertait avec lui en exécutant la partie de soprane en duo. La même facétie fut renouvelée devant Louis XIV. Le comédien Raisin fit entendre un clavecin dont les sons, obtenus au moyen des cordes, accompagnaient un jeu de flûtes d'une mélodie ravissante. Ce concert eut lieu plusieurs fois sans que l'on pût deviner la cause d'un effet aussi merveilleux. Le roi voulut enfin la connaître; Raisin ouvrit le clavecin, il en sortit un joli petit garçon, dont la voix imitait la flûte.

M. de Saint-Montant, chef d'une famille du Vivarais, était amateur passionné de musique; il jouait admirablement de la viole, de même que ses fils et ses filles. Vers la fin de la régence de Philippe d'Orléans, il lui survint un procès porté devant le présidial de Nîmes. Il fallut aller solliciter; et le virtuose plaideur imagina que la musique était le meilleur moyen de se concilier l'esprit de ses juges. Il part en troubadour, accompagné de ses élèves, se rend à Nîmes, voit ses juges l'un après l'autre, leur expose son affaire en quelques mots, et fait entendre un concert de violes en manière de péroraison. Jamais avocat ne parut plus divertissant; la musique servit à merveille ces aimables solliciteurs, et le procès fut gagné.

Une contestation du même genre avait été jugée de la même manière en 1686. Campra (Joseph), frère du compositeur de ce nom, dirigeait l'orchestre du théâtre lyrique de Marseille, lorsque l'entrepreneur Gaultier refusa de payer les symphonistes sous le prétexte qu'ils n'étaient point assez habiles. Ces musiciens le firent assigner devant le tribunal compétent, et Campra demanda qu'il leur fût permis de plaider eux-mêmes leur cause. Les juges accordèrent cette licence; armés de leurs instruments, les symphonistes se rangèrent en bataille dans la salle de l'audience, et Campra leur fit jouer une ouverture de Lulli, dont l'exécution fit tant de plaisir, que le tribunal, d'une voix unanime, condamna le directeur à payer ce qu'il devait à son orchestre. Après avoir proclamé ce jugement digne de Salomon, le président voulut bien déroger à sa gravité de magistrat, et se permettre cette innocente plaisanterie : — Huissier, appelez une autre cause, vous voyez bien que les parties sont d'accord. »

PHILOCLÉON.

— Si le comédien OEagre est cité devant le tribunal, il faut qu'il amuse les juges en leur récitant quelque tirade harmonieuse de sa tragédie de *Niobé*. Si nous faisons gagner le procès à un joueur de flûte, quand nous sortons il ne manquera pas d'exécuter sur son instrument une belle marche guerrière. Si un père, en mourant, laisse ses biens à sa fille,

et lui désigne un mari dans son testament, nous nous moquons de sa volonté dernière, nous brisons le sceau posé sur le testament, nous donnons la fille et l'héritage à celui qui sait le mieux l'art de nous graisser la patte, et quand nous avons insulté de cette manière aux lois comme à la justice, nous n'avons à rendre compte de notre conduite à personne : prérogâtive unique et précieuse qui n'appartient qu'à nous. » ARISTOPHANE, *les Guêpes*, comédie satirique.

AKÉBAR, ROI DU MOGOL,

TRAGÉDIE LYRIQUE,

PAROLES ET MUSIQUE DE L'ABBÉ MAILLY, 1646;

Premier opéra français.

Une des bévues les plus solennelles de nos auteurs dramatiques, c'est de vouloir être plaisants, facétieux au moyen d'un nom de ville choisi sur la carte de France. Ces messieurs d'un esprit superfin, d'une sagacité parfaite, ont décidé que tout individu serait frappé d'une stupidité phénoménale, s'il avait le malheur à nul autre second de naître à Brive-la-Gaillarde, à Pézénas, à Gigondas, à Tartas, à Valréas, à Bazas, à Carpentras surtout. N. B. Ayez soin de prononcer *Carpentrasss* à la parisienne, au lieu de *Carpentra*, comme disent les naturels du pays : ces naturels en seront plus bêtes de trois *s*.

Si nous étions au temps d'Abélard, où le savant réel, l'artiste réel, l'homme d'esprit réel, se campait dans une chaire, et, *coram populo*, battait en ruine les prétentions d'un troupeau d'ambitieux sans études, les arguments des cuistres, les inventions burlesques des charlatans; où le fougueux orateur, le dialecticien ferré jusqu'aux dents, abattait les pygmées par centaines, et les fourrait dans le sac comme des lapins éreintés; si le droit d'interpellation était accordé, comme autrefois, aux savants, aux artistes français, je planterais un Carpentrassien en face de toutes vos académies; et là, devant ce concile œcuménique, mon paysan de l'Auzon, faisant mieux encore que le paysan du Danube, changerait de gamme, de note, à mesure qu'il changerait d'interlocuteur. Croyez qu'un bon nombre seraient fourrés dans le sac.

De la théorie la plus ardue, passant à la pratique la mieux éprouvée, mon paysan saisirait le compas d'Euclide ou les pinceaux, le style de l'historien ou l'astrolabe, la loupe du botaniste, du géologue, du numismate, l'archet de Servais ou l'archet de Vieuxtemps, disputerait même avec les bibliophiles, et terminerait la séance par une brillante improvisation sur l'orgue.

Voilà pourtant comme on se gouverne dans cette mare de canards, dans ce nid d'oisons appelé *Carpentrasss.* Voilà comme on s'évertue dans la rue de l'Ange, en face du cabaret de l'Ange, sans maîtres, professeurs et démonstrateurs d'aucune espèce. Cet institut vivant, cet homme d'arts et de sciences, n'obtiendra cependant jamais une petite place dans aucune de nos académies ; tant le savoir-faire l'emporte sur le savoir!

Dans la jonchère que l'on nomme *Institut*, on plante parfois quelques palmiers féconds, d'une taille élégante et majestueuse. L'ordre des Minimes, les frères coupe-choux, formant une majorité puissante et décisive, aimeraient bien mieux que ces palmiers incommodes fussent relégués au loin ; mais la politique, une certaine vergogne, commandent l'admission de ces voisins redoutés. D'ailleurs, la concession que l'on vient de faire à l'opinion publique, permettra d'ouvrir impunément la porte à de nombreuses nullités, depuis vingt ans parquées dans les entours du temple.

Parmi ses recettes plus ou moins ingénieuses, *la Cuisinière bourgeoise* devrait nous donner la manière d'accommoder un pauvre d'esprit en académicien. Bien que le secret, le procédé, soit connu des prétendants de ce genre, le public ne l'apprendrait pas sans plaisir. Voici comment se fait cette cuisine.

Prenez un de ces pauvres, et le conduisez chez la dame de charité de service, matrone ayant gagné jadis ses éperons dans le monde galant, invalide mise à la retraite, occupant ses loisirs aux intrigues littéraires, faute de mieux ; sibylle proclamant des oracles avec soin recueillis par l'ordre des Minimes, que la reconnaissance a retenus en sa cour, à ses pieds. Elle va les catéchiser, les chauffer, les dresser, et

maquignonner, de longue et persévérante main, l'élection desirée. Les palmiers auront beau protester en secouant leurs panaches indignés, la sibylle soufflera sur les joncs, cette majorité baissera sa tête flexible, et le tour sera fait.

Il est membre de l'Institut ! c'est-à-dire qu'il va toucher 3 fr. 50 c. par jour, honnête récompense lorsqu'on n'a rien fait pour la mériter. Il va porter l'épée et l'habit brodé, plaisir fort innocent, quand même une croix d'officier pendrait à la boutonnière de ce costume solennel. Tout cela peut et doit être pardonné.

Il est membre de l'Institut ! Songez à ce que ces mots inscrits sur le front d'un tas de gacheux, ignorants comme des carpes, et, qui plus est, fainéants avec délices comme Figaro, seul rapport qu'ils aient avec l'ingénieux barbier ; songez à ce que ces mots vont causer de ravage dans les administrations, les commissions, les conciles et synodes, où l'habit qu'ils ont le droit de porter va les introduire sans examen, et sans avoir de nouveau recours à la baguette de leur sibylle. Argante, élu médecin comme on élit à l'Institut les frères coupe choux, Argante, *dignus intrare,* n'a-t-il pas acquis toute licence *taillandi, coupandi, et occidendi, impunè per totam terram ?* Les savants réels et spéciaux ne seront-ils pas repoussés de partout, afin de céder la place aux charlatans de l'Institut ? Il est vrai que ces derniers s'abstiendront avec prudence des fonctions qui leur sont mal à propos confiées ; si vous leur donnez une bibliothèque à diriger, ils n'y paraîtront pas six fois en douze ans.

— M. de Champagny est toujours propre à toutes les places qu'on lui destine, la veille du jour où on l'y nomme, » disait le ministre Talleyrand. Les premiers emplois deviennent alors des sinécures ; vos chanteurs sans voix et sans talent se font remplacer par des doubles, et le public déplore que ces doubles, d'un mérite souvent reconnu, soient retenus dans une position indigne de leur savoir, et se voient forcés de traîner le boulet pendant toute leur vie, sous la tutelle de leurs pitoyables chefs.

Il est membre de l'Institut, donc il enseignera dans nos écoles publiques ce qu'il n'a jamais su ; donc il obtiendra des pensions, des souscriptions du gouvernement pour toutes les fadaises qu'il publiera ; donc, sur l'étiquette du sac, les ministres vont lui confier des charges qu'il est incapable de remplir, etc., etc. Voilà le mal, et nos gouvernants devraient au moins distinguer le poussier du bon grain, et les talents réels du *servum pecus*, de la bande moutonne qu'un jury complaisant a fait agréger.

Stultorum infinitus est numerus ; la règle des probabilités veut donc que la majorité d'une académie soit frappée d'imbécillité. Les sociétés de ce genre choisissent elles-mêmes leurs recrues ; et, soit politique adroite ou tendre sympathie, les pauvres d'esprit sont et seront toujours préférés. Permettez à l'Assemblée nationale d'user du même genre de recrutement, elle sera bientôt d'une couleur parfaitement uniforme ; à quelques rares exceptions, introduites avec adresse ou perfidie, vous aurez un institut politique modelé sur celui que vous savez.

Il est membre de l'Institut! donc il a voix au chapitre ; et l'espoir d'obtenir un jour cette voix pour une élection à venir, imposera silence à bien des critiques. Les éloges pompeux des gens du métier ne suffisant pas, nous verrons de temps en temps surgir des journalistes amateurs, cauteleux aspirants au fauteuil, prompts à se dévouer, à couvrir de lauriers toutes les rapsodies de l'académicien. Ils emboucheront leur trompette de bois pour signaler, célébrer de prétendus triomphes, qui, dans huit jours, doivent se changer en déroutes honteuses. *Il a voix au chapitre!* il faut le caresser, le flatter, l'encenser, l'exalter, quand même ; il faut conquérir par tous les moyens, permis ou non, ce précieux suffrage ; c'est ce qu'en leur argot énergique et burlesque les voleurs appellent *nourrir le poupard.* Hélas! trop souvent ce poupard n'est qu'un dériseur! Il se laisse nourrir, choyer, encenser, et refuse sa voix qu'il a promise, sa voix qui devait être le prix de tant de soins, de tant de menteries.

Et qu'a-t-il fait ce poupard, ce rhizotome, ce frère coupe-choux, pour mériter ces honneurs, ces flatteries, ce pouvoir? imbécile et pédant, il s'est donné la peine de se faire élire par une majorité de pédants et d'imbéciles.

— Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie!... Noblesse, fortune, un rang, des places, cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire! » BEAUMARCHAIS, *le Mariage de Figaro*, acte V, scène 3.

Il n'a rien fait! et ses amis doivent l'en féliciter. *Il n'a rien fait du tout!* pour lui quel bonheur, quelle fortune! Sera-t-il assez prudent, assez malin, pour ne pas saisir la plume ou les pinceaux; afin d'imiter ses dignes confrères coupe-choux, en publiant, sous l'estampille de l'Institut, des œuvres pitoyables, honteuses; certificats accusateurs, témoins d'autant plus accablants qu'ils sont irrécusables; des productions enfin brossées de telle manière, que si mon valet en brossait de pareilles, il n'aurait plus l'honneur de rendre le même service à mes guêtres?

Il est membre de l'Institut! il va donc ajouter à son budget 3 fr. 50 c., qui lui seront comptés chaque jour. Toute mince qu'elle soit, cette prébende éveille, excite des ambitions, tente la cupidité d'une bande politique ou patricienne de farceurs dont le seul but probable, en se fourrant à l'Institut, est d'ajouter les 3 fr. 50 c. sus-mentionnés, aux montagnes d'or qui sont en leur possession. Il ne faut pas négliger les petits profits, dût-on sans vergogne usurper, envahir jusqu'au denier de l'artiste. Croyant se frotter d'un peu de gloire, ils se frottent d'un peu d'argent, et d'un ridicule immense, indélébile. Mancy pour eux doit être impitoyable; il a déjà buriné les qualités de ces intrus sur ses tables révélatrices; et leurs noms, d'âge en âge, à tous les changements de fauteuils, seront outrageusement salués par un nouveau concert de sifflets. Frelons de l'Institut, qui dévorez sans

produire, je vous chanterai ce vers prophétique d'un de vos confrères :

Tremblez, vous êtes immortels!

Je vous répéterai ce que Montesquieu disait de je ne sais quel académicien infirme et bourdonnant comme vous : — Il veut que sa sottise triomphe de l'oubli dont il aurait pu jouir comme du tombeau ; il veut que la postérité soit informée qu'il a vécu, et qu'elle sache à jamais qu'il a été un sot..»

— Le titre d'académicien peut flatter quelque grand que ce puisse être ; mais, s'il n'a aucune des qualités qui le justifient, ce n'est pour lui qu'un ridicule, et un sujet de reproche pour ceux qui l'ont choisi. » DUCLOS, *Histoire de l'Académie française.*

Auri fœda fames! Croirait-on que l'appât de 3 fr. 50 c. suffit pour entraîner un millionnaire à ternir une vie qui pouvait finir honorablement?

Le ministre Colbert ne voulut point attacher de traitement aux places de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, *de peur*, disent les mémoires du temps, *que les courtisans ne voulussent y mettre leurs valets.*

Mais, illustre Sappho, faut-il que je le die?
Il est de ces pédants, même en l'Académie,
Et ce corps si célèbre et plein d'hommes prudents,
Depuis peu se relâche et reçoit des pédants.
Tant il est vrai, qu'enfin il n'est rien qui n'empire ;
Et sur quoi le hasard n'exerce son empire.
Que le fameux Balzac à mon gré jugeait bien
D'un indigne confrère académicien !
Il disait, raisonnant sur cette synagogue,
Où l'esprit le plus bas est souvent le plus rogue,
Qu'on y devrait placer chacun selon son prix,
Et mettre différence entre ces beaux esprits :
Qu'aucuns d'eux ne sont bons qu'à moucher les chandelles,
Balayer, éclairer, donner des escabelles,
Être portiers, enfin être frères servants,
Honorés plus ou moins selon qu'ils sont savants ;

Qu'aucuns à ce beau corps pourraient servir de membres,
Ainsi qu'au Parlement les buvetiers des chambres,
Ou comme les bedeaux, peuple toujours crotté,
Sont réputés du corps de l'Université.

SCARRON, *à Mlle de Scudéry, épître chagrine ou satire I.*

Vous enregimentez la sottise; vous lui donnez ainsi le droit de gouverner un corps savant qui pourrait rendre aux arts d'éminents services, et qu'une majorité d'eunuques passe-volants poussera dans les voies les plus fausses. Jaloux des hommes de talent, leur intérêt va constamment les liguer contre une exquise minorité qu'ils détestent. Hé! ne savez-vous pas que les Spartiates, même dans leurs plus grands périls, dédaignaient le secours des ilotes? Passe encore si vos ilotes n'étaient que nuls, mais ils sont nuisibles.

On me dira qu'un fauteuil à l'Institut est un éperon qui pique l'amour propre des prétendants, et leur inspire une louable émulation. D'accord; mais attendez au moins que cette émulation ait donné des résultats plus que satisfaisants; autrement votre éperon, changeant de nature, va devenir un de ces éperons que les ingénieurs cramponnent au bord des fleuves pour en détourner le cours, et pousser ainsi vers la rive opposée, tout ce qu'on voudrait apporter, débarquer sur le point défendu. Si les Anglais n'ont pas d'académies, c'est qu'ils n'en ont pas besoin; ces judicieux insulaires voient avec plaisir que l'éperon des nôtres leur pousse une infinité de choses admirables et précieuses, que les Français ont découvertes. Nos frères coupe-choux, nos ilotes, sont vigilants et prompts surtout à croiser la baïonnette sur la poitrine de leurs compatriotes, dangereux parce qu'ils sont habiles, pour les forcer à l'émigration. Ils leur braillent en chœur:

Allez, allez dans une autre patrie.

Les priviléges furent toujours établis au profit et dans le seul intérêt de la sottise. Le vrai talent n'a pas besoin d'être coiffé de trois cornes et de s'attacher à la moindre rapière;

on sait le distinguer bien qu'il soit privé de ces insignes. Il est malheureusement certain qu'il se voit aussi privé des 3 fr. 50 c. que vous savez ; mais peut-être est-il assez industrieux, et même assez philosophe pour s'en passer. Notre république n° 1 avait fait preuve d'une haute et profonde sagesse en abolissant tous les priviléges, et par conséquent les académies. Les sommités de la science et du talent, se disait-elle, seront toujours prêtes à m'offrir leurs utiles secours, et pourront agir vivement, fortement, librement, puisque je les ai délivrées d'une sequelle traînante, inepte et tracassière.

Si vous voulez absolument réunir en corps les frères coupe-choux, créez pour eux un séminaire, un gymnase, salle des pas perdus où s'exerceront les novices, en attendant qu'ils soient dignes d'entrer dans la maison professe. Ayez vos pupilles de l'Institut comme Napoléon avait ses pupilles de la garde. Séparez la paille du bon grain, en établissant une académie de pauvres d'esprit animés du noble desir de s'enrichir un jour. En 1669, François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, n'avait-il pas formé, dans la ville d'Arles, une académie, qui, d'après ses statuts, ne devait être composée que de gentilshommes ? L'idée était assez originale ; pourquoi faut-il qu'on laisse perdre ainsi les institutions les plus précieuses ?

Les musiciens sont en général d'excellents citoyens, doux, affables, conciliants, aimables, joyeux, bons compagnons, les meilleurs fils du monde ; et pourtant je me verrai forcé de vous parler des haines envenimées, des atroces perfidies, des inimitiés constantes de ces émules d'Orphée et d'Arion. Qui peut ainsi changer leur naturel excellent ? Qui peut les armer, les déchaîner ainsi les uns contre les autres ? Qui ?... le privilége.

Pays de liberté pour tous ses autres enfants, la France est, pour les musiciens, l'île des Esclaves ; bien pis ! c'est le radeau funèbre de *la Méduse !* où des amis se disputaient à coups de poignard un citron vingt fois sucé. Trente-six millions d'ha-

bitants n'ont que deux théâtres privilégiés, sur lesquels cinq ou six musiciens aussi privilégiés, en vertu de traités patents ou secrets, ont seuls le droit exclusif de produire en scène des opéras. Choisissez un millier de nobles épagneuls, les plus caressants, les plus gentils que vous pourrez trouver ; enfermez-les dans un parc ; ayez soin d'en armer une demi-douzaine en guerre au moyen de larges colliers à pointes, faites-leur endosser la cuirasse inattaquable du privilége, et soyez attentif à ne donner à manger que pour six à toute la bande ; la douceur fera bientôt place aux grincements de la haine, la bataille commencera dès le premier jour, et dans un mois les privilégiés cuirassés auront digéré leurs camarades livrés sans défense à la dent ennemie.

Si les musiciens français se détestent, s'abominent, s'entre-dévorent, hélas ! ce n'est pas leur faute, mais bien celle de l'odieux, de l'inique privilége. Pourrai-je faire croire à nos voisins, que dans une république où l'on entretient les écoles de musique les plus illustres, où l'on distribue tous les ans des couronnes, des prix, des pensions aux jeunes lauréats de l'Institut national, il soit défendu sous peine d'être dévoré, digéré, de composer et de mettre en scène la partition du moindre opéra français ?

Nous voilà bien éloignés du Comtat Venaissin ; hâtons-nous de revenir à sa capitale.

Dans une farce, un vaudeville, une comédie, un opéra même, s'agit-il de couvrir de ridicule un parolier, un musicien, une cantatrice, un acteur, croyez que l'infortuné viendra de *Carpentrasss.* Qu'il ait été sifflé, qu'il ait été salué par des bravos unanimes sur le théâtre de Carpentras, il n'en sera pas moins l'objet de la risée publique : c'est l'usage, et les auteurs l'ont ainsi voulu. Croyez qu'ils seront enchantés, au comble de la béatitude, quand ils auront mis en tête de leur drame grotesque : *La scène est à Carpentras.* Mais, imprudents que vous êtes, *incauti, scimuniti,* votre usage est une sottise que son grand âge rend encore plus rebutante. Il est possible, probable même que l'opéra, la comédie de

Carpentras ne vaillent pas les spectacles de la capitale, bien que nos virtuoses les plus renommés soient venus chercher les applaudissements des Carpentrassiens. Vous ignorez sans doute qu'en accablant ces honnêtes et riches citoyens de vos sarcasmes dénués d'esprit et de sel, en ne ménageant pas mieux leur antique cité, vous agissez comme des marmots qui battent leur nourrice. Respectez au moins le berceau de l'opéra français. Oui, le berceau de notre drame lyrique!

Sachez que douze ans avant que l'abbé Perrin, encouragé par le cardinal de la Rovère, nonce du pape, et secondé par le bénéficier organiste Cambert, eût essayé *la Pastorale en Musique* dans le village d'Issy, près de Paris, en 1659; un autre abbé, Mailly, poète et maître de chapelle, encouragé par un autre cardinal, nonce du pape, avait fait représenter à Carpentras, en 1646, *Akébar, roi du Mogol*, tragédie lyrique, avec un succès merveilleux. Parolier adroit, compositeur excellent en musique, dont il avait publié des traités estimés, Mailly s'était signalé doublement en cette entreprise. Le palais épiscopal de Carpentras, alors habité par Alessandro Bichi, prince de l'Église, fournit la salle où l'on applaudit pour la première fois un opéra français.

Les papes s'étaient depuis longtemps déclarés les protecteurs généreux, les propagateurs zélés du drame lyrique, et Clément IX se plaisait à rimer des livrets d'opéras. Justement scandalisés de ce que la France n'avait pas encore suivi l'impulsion donnée par l'Italie musicienne, les souverains pontifes (il est permis de le croire) hâtèrent notre civilisation dramatique, en nous faisant notifier par leurs ambassadeurs les invitations les plus pressantes. Urbain VIII envoie à Louis XIII Alessandro Bichi, et ce nonce apostolique, joignant le précepte à l'exemple, démontre qu'il est possible d'avoir des opéras français. Point essentiel, progrès immense, effort prodigieux à cette époque, où l'anathème, plus tard répété par J.-J. Rousseau, frappait de proscription notre langue nationale, et semblait devoir l'éloigner à jamais de toute composition lyrique de quelque importance. Il fallait

détruire un préjugé, si profondément enraciné qu'on le croyait inattaquable.

Le premier essai, fait à Carpentras en 1646, n'ayant pas eu le retentissement, les résultats desirés, Innocent X envoie à son tour le cardinal de la Rovère. Cet autre nonce apostolique, après avoir dit à Louis XIV, sur plusieurs tons persuasifs : *Ayez donc enfin des opéras français*, donne le sujet d'un drame lyrique à l'abbé Perrin, qu'il associe au bénéficier Cambert organiste, et, de son archevêché de Turin, continue à veiller sur l'œuvre entreprise à Paris. Témoin la lettre en douze pages, que Perrin adressa, le 30 avril 1659, au cardinal de la Rovère, archevêque de Turin : premier feuilleton écrit sur la représentation d'un opéra français.

Le *Gallia christiana* se tait à l'égard des prouesses dramatico-musicales de Bichi, de Mailly, secrétaire et maître de chapelle de ce cardinal ; mais il me donne quelques détails précieux sur le fondateur de l'opéra français : je dois les rapporter ici.

— Bichi (Alessandro), de Sienne, cardinal, abbé de Saint-Pierre de Mont-Majour, près d'Arles, etc., évêque de Carpentras en 1630 ; décoré de la pourpre, le 26 novembre 1633, par Urbain VIII. Pendant qu'il était nonce apostolique en France, il fit démolir le palais épiscopal de Carpentras, qui tombait en ruines, et le reconstruisit en grande partie avec l'argent qu'il obtint de la munificence royale de Louis XIII ; de telle sorte qu'il en fut plutôt le fondateur que le restaurateur. »

Ce palais-cardinal de Carpentras, encore tout brillant de pompe et de jeunesse, est devenu le palais de justice ; l'opéra de cette ville tient aujourd'hui ses assises dans un manoir beaucoup moins somptueux *ôu Marcà di Vedeou*. Hændel n'a-t-il pas fait sonner des opéras, des oratoires sublimes, dans *Hay-Market*, le Marché au Foin ?

En 1646, *li pessugau et li pevoulin*, les pinceurs (chippeurs) et les pouilleux, les nobles et les prolétaires, se faisaient une guerre acharnée. Chef du parti de la noblesse, entouré de

ses clercs et de ses chevaliers, Alessandro Bichi tenait à Carpentras une cour splendide. Un escadron léger et galant où les plus jolies comtadines s'étaient enrôlées, avait son quartier général au palais de l'évêque. Les victoires que cet autre Mazarin remportait contre ses frondeurs, étaient célébrées par des bals, des tournois, des comédies, des festins, des ballets. Faut-il s'étonner qu'un opéra français, nouveauté charmante et sans rivale, ait surgi dans cet alcazar des plaisirs, dans ce séjour enchanté, qu'un prince de l'Église opulent, ingénieux, inventif, voulait enrichir de toutes les magnificences des cours de l'Italie?

L'ÉTOURDI.

MOLIÈRE, 1653.

ACTE I, SCÈNE IV.

TRUFALDIN.

Et vous, filous fieffés, ou je me trompe fort,
Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d'accord.

Les Romains se servaient d'un singulier moyen pour donner une teinte de mélancolie et de tristesse à leurs airs les plus gais : ils les attaquaient à l'octave, à la quinte basse, et ce changement de diapason suffisait pour les assombrir. La mélodie conservait son allure et son mode ; on l'exécutait dans un ton plus grave, et tout le monde la trouvait alors gémissante, lugubre même. De là nous vient cette expression métaphorique et proverbiale : *Arranger ses flûtes, accorder ses flûtes, ajuster ses flûtes*, que l'on emploie pour désigner les précautions, les mesures prises, les démarches faites mystérieusement, afin de préparer le succès d'une fourberie dès longtemps préméditée, la réussite d'une affaire importante, ou la conquête d'une succession, d'une place largement rémunérée.

— L'affaire ne pouvait manquer, Titus avait si bien accordé ses flûtes ! — Le coup a réussi, les voleurs avaient arrangé leurs flûtes avec tant de prévoyance et d'artifice ! » Voilà des locutions familières dont on use chaque jour sans en connaître l'origine et la véritable signification : un musicien vous les révélera.

Les anciens n'avaient pas des théâtres où l'on admît journellement le public pour de l'argent. Leurs comédies, que l'on représentait deux ou trois fois, quatre au plus, dans leur

nouveauté, lorsqu'elles excitaient les transports d'un enthousiasme universel, comme *l'Eunuque* de Térence, que l'on joua deux fois en un jour, *bis die;* honneur décerné dix-neuf cent trente ou quarante ans après au *Matrimonio segretto* de Cimarosa (1); leurs comédies faisaient partie des divertissements offerts au peuple à l'occasion des fêtes religieuses, des jeux du cirque ; elles figuraient parfois aux réjouissances publiques, et même aux funérailles que les familles opulentes et patriciennes célébraient au décès d'un de leurs membres illustres.

S'il s'agissait d'une fête de Cybèle, de Bacchus, ou de toute autre réjouissance publique, ces comédies étaient récitées au son des flûtes égales-gauches, *tibiæ sarranæ*, flûtes de Tyr (2), dont la voix aiguë éclatait d'une manière brillante et gaie. On avait recours aux doubles flûtes droites ou lydiennes, dont le son était grave, pour accompagner ces mêmes comédies, lorsqu'on les exécutait dans des jeux funèbres. Il fallait donc que Térence, le poète, assisté de son musicien Flaccus, affranchi de Claudius, accordât, changeât, ajustât ses flûtes selon les circonstances, afin que sa pièce fût toujours accompagnée et représentée d'une manière convenable.

Nous voyons en tête des *Adelphes*, que cette comédie sonna d'abord sur le ton des flûtes lydiennes aux funérailles de L. Æmilius Paulus (Paul Émile), et que les flûtes de Tyr, les flûtes brillantes et joyeuses, remplacèrent ces instruments de deuil, en d'autres occasions, où le drame devait faire éclater sa gaieté la plus vive. Térence a pris soin de nous avertir de ce changement par les trois initiales M. M. C. po-

---

(1) *Alexandre*, tragédie de Racine, fut représenté deux fois dans la même soirée, lors de sa nouveauté, mais sur deux théâtres différents. Ce double triomphe coûta cher à Racine, puisqu'il lui fit perdre l'affection de Molière.

(2) Tyr était anciennement appelé *Sar* (aujourd'hui *Sour*), d'où vient le mot de *Sarrasin*. Virgile a dit *Sarrano dormiat ostro*.

sées au bas des noms des personnages, et qui signifient *mutatis modibus cantionum*. Ce qui veut dire en d'autres termes: *Nous avons arrangé nos flûtes* pour les représentations ordinaires, et quitté nos habits de deuil, notre ton d'enterrement.

Peut-être vous semblera-t-il étrange qu'une comédie, telle que *l'Eunuque*, le *Heauton-timorumenos*, récitée à voix grave, pût se mettre en harmonie avec les déplorations d'une cérémonie lugubre? Vous ajouterez sans doute que *l'Étourdi*, *le Légataire*, *Turcaret*, dits sur le ton d'une oraison funèbre, d'un psaume de la pénitence, n'en seraient pas moins drôlatiques, et grimaceraient d'une manière infiniment grotesque; le ton ne s'accordant pas du tout avec les lazzi et la chanson. A cela je vous répondrai, que j'accorde mes flûtes sur le ton des vôtres, et que je fais rouler la boule de mes obéissances dans la vallée de vos commandements.

Térence et Flaccus, son musicien, avaient combiné leurs flûtes pour le *Heauton-timorumenos* et *les Adelphes* d'une manière semblable, avec cette différence que la première de ces comédies fut d'abord exécutée gaiement. Les flûtes lydiennes vinrent l'attrister ensuite. *L'Andrienne* et *l'Eunuque* réunirent constamment pour leur mise en scène les flûtes égales, droites et gauches.

> Et vous, filous fieffés, ou je me trompe fort,
> Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d'accord.

En parlant ainsi, Trufaldin s'adresse à Lélie, à Mascarille, qui, l'un et l'autre, pourraient avoir en poche une flûte. Mais Lélie eût-il été seul, le malin vieillard ne se fût pas exprimé d'une autre manière. *Mettez vos flûtes mieux d'accord*, aurait-il dit, et non pas *votre flûte*. Ce pluriel obligé, dont le proverbe ne s'est jamais dessaisi, prouve, démontre, que le dicton nous vient des anciens. Leurs flûtistes ne marchaient pas sans une collection d'instruments de toutes les tailles; ils

avaient même des flûtes doubles, une pour chaque main, et qu'un même *tibicen* embouchait.

Ebria nos madidis rumpit tibicina buccis,
Sæpè duas pariter, sæpè monaulas habet.

— Dans les premiers siècles, on n'admettait que l'honnête et le beau; les cantiques ne recevaient que les ornements qui leur convenaient. Il y avait pour chacun d'eux, ainsi que pour les divers jeux publics, des flûtes qui leur étaient propres, accordées aux tons de ces chants... Pronomus fut le premier qui varia les modes suivant la variété des flûtes. ATHÉNÉE, livre XIV, chapitre 8.

Les Égyptiens modernes ont conservé toutes ces espèces de flûtes, qu'ils appellent *nây*. Nos flûtes longues ou courtes, sonnant la tierce ou l'octave, jouant en *la*, en *ré*, lorsque les clarinettes jouent en *ut*, en *fa*, lorsque les bassons et les trombones jouent en *si bémol*, en *mi bémol*, ne représentent qu'une seule flûte, puisque leur résultat sonore est le même pour l'oreille, et qu'elles figurent naturellement dans tous les orchestres. La diversité que l'on remarque dans la tonalité de ces instruments n'existe que pour l'œil, son utilité précieuse est de joindre une plus belle qualité de son à des combinaisons de doigté moins compliquées : nous arrivons au parfait accord, en suivant des voies différentes qui tendent toutes au même but.

Si nous donnons le nom de *flûtes* aux navires destinés à porter des vivres, des munitions, et que l'on arme en guerre au besoin, nos anciens les appelaient *luths*. — Voyez cy pres nostre nauf deux lutz, troys flouins, cinq chippes, huyct voluntaires, quatre gondoles et six fregates, par les bonnes gens de ceste prochaine isle envoyees a nostre secours. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre 22.

En 1703, à la première représentation de *l'Andrienne*, Mme Dancourt parut en robe longue, ouverte, abattue, déshabillé commode pour Glycérie qui relève de couches. Ce vêtement peu grec et de fantaisie plut infiniment, prit le

nom d'*andrienne*, et la mode le fit succéder aux robes troussées et rattachées que les dames portaient auparavant.

Le Mystère de la Passion avait mis en lumière les robes à l'Ange (1), à la Vierge, dont les femmes se paraient encore en 1640, et dont nos couturières ont conservé des souvenirs. M[lle] Marthe le Rochois, représentant Arcabonne dans *Amadis*, opéra de Quinault et Lulli, se fit tailler de longues manches à la persienne, pour cacher ses bras qu'elle ne trouvait point assez beaux ; et les manches *amadis* compteront bientôt deux siècles d'existence. Après la victoire de Steinkerque, cette virtuose parut en scène dans le rôle de Thétis, avec une cravate de dentelles jetée sur son habit de théâtre, et négligemment attachée à son cou ; voulant imiter ainsi nos officiers, qui, surpris de grand matin par leurs adversaires, n'avaient pas eu le temps de songer à leur toilette, et s'étaient vu forcés d'aller, en négligé, les combattre et les vaincre. Cette allusion spirituelle et patriotique fut saisie, vivement applaudie, et tout le monde s'empressa de jeter une *steinkerque* sur son cou.

Une couronne de fleurs noires, surmontée du croissant de Diane, accompagnée d'un voile qui flottait en arrière, telle était la coiffure *à l'Iphigénie*. Cet ajustement lugubre d'une victime prête à marcher à l'autel, était joyeusement porté : Louis XV venait de mourir au moment où l'opéra de Gluck brillait de tout son éclat. Mai 1774.

Les deux incendies de l'Opéra firent adopter la couleur *tison*, en 1763; la couleur *Opéra brûlé*, pendant l'été de 1781.

M[lle] de Camargo, première danseuse, avait un joli pied, toujours admirablement chaussé. Le cordonnier de cette virtuose fit une grande fortune.

---

(1) — Madamoiselle sa femme avait une jupe de satin jaune, une robe à l'Ange si bien mise, un collet si bien monté, que je ne puis mieux la comparer qu'à la pucelle Saint-George, qui est dans les églises, ou à ces poupées que les atourneresses ont à leurs portes. » CHARLES SOREL, *Francion*, 1633.

Les représentations d'*Athalie*, que l'Opéra, la Comédie-Française, donnaient à la cour en 1780, firent adopter la tunique des lévites par les femmes et par les hommes. Mme Dugazon parut dans *Blaise et Babet* avec une jupe de soie bleue, tramée de rose, et cette couleur changeante fut préférée à toute autre. Pour être à la mode, il fallait porter une robe, une veste *Blaise et Babet*. Les chapeaux *à la Nina*, *à la Primerose*, ont eu la vogue comme les bonnets *à la Fiancée* et la coiffure *à la Neige*, les robes *à l'Iphigénie*, *Jean de Paris*, *Solitaire* comme les robes *à la Dame blanche*, *à la Robin des Bois*. Cette dernière combinaison, rouge et noir, s'appelait, en 1785, *à la Malbrou; Danaïdes*, en 1820.

Paul et Virginie, opéra comique de Kreutzer, mit en faveur la coiffure *à la créole*, où figurait un mouchoir de Madras, coquettement ajusté. *Le Laboureur chinois* dut sa réussite à la coiffure de Mme Albert, fort jolie femme. Elle représentait Nida; ses beaux cheveux relevés à la chinoise avec des épingles d'or, à perles d'or pendantes, sa figure entièrement découverte, et que cette parure étrange rendait plus gracieuse encore, produisirent un effet magique sur le public. Les applaudissements éclatèrent au moment où Mme Albert se montra. On rendit hommage à l'actrice avant qu'elle eût dit un seul mot. Les autres virtuoses de l'Opéra voulurent essayer de ce moyen de succès ; et, sans avoir égard à la qualité des personnages qu'elles représentaient, méprisant toutes les convenances théâtrales, on vit Psyché, Vénus, Iphigénie, Antigone même, en 1813 ! paraître en habit grec, coiffées à la chinoise, à grand renfort d'épingles d'or, à perles d'or flottantes. Elles s'aperçurent bientôt qu'elles faisaient de l'esprit, de l'anachronisme en pure perte. Cet ajustement était périlleux, il ne convenait pas à toutes les figures. Fidèle à ses amours, le public n'applaudissait, ne fêtait qu'une seule Chinoise : Mme Albert. La coiffure chinoise se répandit aussitôt dans le monde galant, et s'y maintient encore à petit nombre d'exemplaires.

Pantalone Bisognosi, personnage de l'ancienne Comédie-

Italienne, et l'un des quatre qui portaient le masque, était vêtu d'une simarre vénitienne, ouverte par-devant, et d'un haut-de-chausses collant de tricot de soie, d'une seule pièce, couvrant les pieds, les jambes, et s'attachant à la ceinture. Emprunté d'abord à Pantalone, pour la chambre, ce haut-de-chausses à double usage fit ensuite partie du costume de ville, et prit le nom de *pantalon*. Les premiers pantalons que j'ai vu porter en 1792, étaient collants, en tricot de soie, à peu près transparent. Aux pantoufles du marchand vénitien, les lions du siècle dernier substituaient des escarpins fort élégants. Cette pièce du costume accusait les formes avec trop de naïveté, pour que la mode en devînt générale. On tailla bientôt des pantalons en étoffes, en drap, plus larges et plus discrets, que les jambes de coq s'empressèrent de chausser. Le pantalon était en usage du temps de François Ier, mais il n'avait pas encore reçu le nom qu'il tient du théâtre.

Gilles nous a donné, légué son gilet. Les *gertrudes*, grande et petite, et les autres bonnets *à la clochette*, *à la sultane*, *au doux sommeil*, les *moissonneuses*, les *glaneuses*, coiffures si bien portées de 1768 à 1785, durent leur naissance et leur vogue aux drames, lyriques ou non, que le public affectionnait; tels que *Isabelle et Gertrude*, *la Clochette*, *les Trois Sultanes*, *Atys*, *es Moissonneurs*. Mme Buffault, rue de la Monnaie, *Aux Traits galants*, faisant le commerce de la soie et des modes, inventait et lançait dans le monde une bonne part de ces jolies choses. Lorsque son mari devint un des administrateurs de l'Académie royale de Musique, on le représenta, dans une caricature, mesurant avec une aune l'étendue des voix de ses chanteurs; et s'exerçant avec les symphonistes sur *les modes* majeur et mineur. C'est alors, en 1782, qu'il ouvrit et fit bâtir en partie la rue qui porte son nom.

Il est inutile de vous désigner la comédie qui fournit le nom de la *sauce à pauvre homme*, sauce piquante, faite sur table pour assaisonner un homard, du roti froid, une salade appétissante de poisson ou de volaille.

— Nantes, 1648, 23 avril. Ce jour est venu au bureau le sieur Molière, l'un des comédiens de la troupe du sieur Dufresne, qui a remontré que le reste de ladite troupe devait arriver un jour en cette ville, et a supplié très humblement Messieurs leur permettre de monter sur le théâtre, pour représenter leurs comédies (1). Sur quoi l'avis commun du bureau a été arrêté que la troupe desdits comédiens tardera de monter sur le théâtre jusqu'à dimanche prochain, auquel jour il sera avisé ce qui sera trouvé à propos d'être fait. » *Extrait des registres de la municipalité.* CAMILLE MELLINET, *de la Musique à Nantes*, 1837.

M. Mellinet fait observer que depuis l'ouverture du théâtre de Nantes en 1639 jusqu'à nos jours, tous les entrepreneurs de spectacles s'y sont complètement ruinés. La chance est belle pour un nouveau-venu.

— Quelque desir que j'eusse de passer les monts, dont je pouvais à toute heure contempler les croupes blanchissantes, je ne pus résister aux caresses que je reçus du beau monde, qui fit tout honneur et tout accueil à mes muses. J'y vis (à Lyon) Mme de Saint-Pierre, qui me donna sa musique, après lui avoir donné la mienne. Je la donnai encore à tous les convents des religieuses chantantes, à qui je savais le meilleur gré du monde : car il n'y avait pas une de ces filles dévotes qui n'eût déjà une copie (exemplaire imprimé) de mon *Ovide en belle humeur*. Mais ce qui m'y charma le plus, ce fut la rencontre de Molière et de messieurs les Béjart. Comme la comédie a des charmes, je ne pus si tôt quitter ces charmants amis. Je demeurai trois mois à Lyon parmi les jeux, la comédie et les festins, quoique j'eusse bien mieux fait de ne m'y pas arrêter un jour; car au milieu de tant de caresses, je ne laissai pas d'y essuyer de mauvaises rencontres. »

Vrai troubadour, poète et musicien, chantre et joueur de luth et de téorbe, d'Assoucy voyageait en compagnie de deux

---

(1) Ces représentations, où figurait Molière, furent données, à Nantes, dans le jeu de paume de la rue Saint-Léonard.

pages, Pierrotin et Valentin, sopranes, et donnait avec eux des concerts. Jaloux de Pierrotin, dont il sentait la supériorité, Valentin s'était donné des soins beaucoup trop officieux pour le faire noyer dans la Saône, et s'était dérobé par la fuite aux résultats que pouvait amener son espièglerie. Le trio concertant était réduit à deux parties, et la bourse du maître venait d'être singulièrement allégée par les chances défavorables de trois dés. Le pélerin démonté, dévalisé, reprend le cours de son voyage, et pique vers le sud au lieu de se diriger du coté de l'aurore, afin d'aller à la remonte.

— Comme un précipice attire l'autre, ayant ouï dire qu'il y avait dans Avignon une excellente voix de dessus (soprane) dont je pourrais facilement disposer, au lieu de suivre, par le col de ses montagnes, cet agréable torrent qui mène à Turin, je m'embarquai avec Molière sur le Rhône qui mène en Avignon, où étant arrivé avec quarante pistoles de reste du débris de mon naufrage, comme un joueur ne saurait vivre sans cartes, non plus qu'un matelot sans tabac, la première chose que je fis ce fut d'aller à l'académie. J'avais déjà ouï parler du mérite de ce lieu, et de la capacité de plusieurs galants hommes qui divertissaient galamment les bienheureux passants qui aimaient à jouer à trois dés. »

Cours au tripot, brigand ; je suis enchanté de t'y voir perdre argent, pistoles, bague, manteau, pourpoint, chausses, baudrier, chemises. Braves les juifs qui t'ont dépouillé ! braves Melchisédech, Moïse le Cornu, Simon le Lépreux, et surtout Mourdakaï, dont tu défigures le nom, en écrivant, de dépit, *Merdaca*. Les *Montpelliochs*, *Montpelliois*, *Montpelliens* ou *Montpellierens*, ceux de Montpellier (1) enfin, comme dirait Plutar-

(1) En arrivant à Paris (1832) le chanteur excellent Tamburini se souvenait si bien des leçons qu'il avait reçues à l'égard de l'*u* français qu'il disait : — Pendant *tute* la *rute*, ayant le vent en *pupe*, on nous servait la *supe*, etc. Les habitants de Montpellier, craignant sans doute d'exagérer la prononciation de l'*e*, disent *Montpelier* au lieu de *Montpélier* ainsi que les *ll* de *Montpellier* l'ordonnent. Ils diront même : Un *sélier* de *Montpelier*, quoique *sellier* et *Montpellier*, ayant la même orthographe,

que, voulaient te bruler vif pour je ne sais quelles facéties de poète burlesque : c'est à-n-Avignon que tu devais expier un crime irrémissible, un forfait à nul autre second. Comment! la fortune te favorise au point de passer trois ou quatre jours, une ou deux semaines peut-être, si le vent l'ordonnait, sur le coche du Rhône avec Molière et sa bande illustre et joyeuse; avec Molière qui venait de triompher à Lyon, en y faisant connaître *l'Étourdi*, chef-d'œuvre dont cette ville avait eu les prémices ! et tu ne nous dis pas un mot de cette insigne et première victoire, remportée sous tes yeux ! Pas une syllabe des longues et précieuses conversations d'une société de gens d'esprit que présidait le plus grand génie des temps modernes ! toi qui viens de brosser, de noircir huitante pages pour nous conter les faits et gestes d'un cuistre, d'un mendiant et d'un ours, héros plus dignes de ta plume, et qui furent tes compagnons de voyage sur la Saône ! tu nous déshérites méchamment des belles choses que Molière a dû te dire sur la musique ! je ne puis supposer qu'il t'ait parlé de poésie. Tu chantais des trios pour l'ébattement des hobereaux et des servantes de cabaret, et peut-être baryton et soprane, luths et téorbes ont gardé le silence pendant la descente du Rhône! c'est inimaginable.

Revenons à notre pélerin.

— Mais comme un homme n'est jamais pauvre tant qu'il a des amis, ayant Molière pour estimateur et toute la maison des Béjart pour amie, en dépit du diable, de la fortune et de tout ce peuple hébraïque, je me vis plus riche et plus content que jamais. Car ces personnes généreuses ne se contentèrent pas de m'assister comme ami, ils me voulurent traiter comme parent. Étant commandés pour aller aux États, ils me menèrent avec eux à Pézénas, où je ne saurais dire com-

---

doivent être prononcés de la même manière. Les Parisiens écrivent *cachète*, *époussète*, *collète*, *décollète*, mais ils ont soin de prononcer fort élégamment *cachte*, *épousste*, *colte*, *décolte*; tant ils craignent que leur langue ne soit pas assez complétement sourde-muette !

bien de grâces je reçus ensuite de toute la maison. On dit que le meilleur frère est las au bout d'un mois de donner à manger à son frère ; mais ceux-ci, plus généreux que tous les frères qu'on puisse avoir, ne se lassèrent point de me voir à leur table tout un hiver, et je puis dire :

Qu'en cette douce compagnie
Que je repaissais d'harmonie,
Au milieu de sept à huit plats,
Exempt de soins et d'embarras,
Je passais doucement la vie.
Jamais plus gueux ne fut plus gras ;
Et quoi qu'on chante, et quoi qu'on die
De ces beaux messieurs des États
Qui tous les jours ont six ducats,
La musique et la comédie ;
A cette table bien garnie,
Parmi les plus friands muscats,
C'est moi qui soufflais la rotie,
Et qui buvait plus d'hypocras.

» En effet, quoique je fusse chez eux, je pouvais bien dire que j'étais chez moi. Je ne vis jamais tant de bonté, tant de franchise ni tant d'honnêteté que parmi ces gens-là; bien dignes de représenter réellement dans le monde les personnages des princes qu'ils représentent tous les jours sur le théâtre. Après donc avoir passé six bons mois dans cette cocagne, et avoir reçu de monseigneur le prince de Conti, du généreux monsieur de Guillerargues et de plusieurs personnes de cette cour, des présents considérables, je commençai à regarder du coté des monts : mais comme il me fachait fort de retourner en Piémont sans y amener encore un page de musique, et que je me trouvais tout porté dans la province de France qui produit les plus belles voix aussi bien que les plus beaux fruits, je résolus de faire encore une tentative, et pour cet effet, comme la comédie avait assez d'appas pour s'accommoder à mon desir, je suivis encore Molière jusqu'à Narbonne; mais n'en ayant pu trouver dans tout ce territoire aucun qui approchât du mérite de Pierro-

tin, je quittai Narbonne pour reprendre mes premières brisées : c'est-à-dire le chemins des monts, pour aller à Turin.»

Au regard des belles voix et de leur abondance, les contrées de langue d'oc avaient déjà leur réputation faite; et si le troubadour ne put pas y recrutrer un second virtuose, c'est qu'il fut maladroit, ou que des parents timides ou prudents ne voulurent pas lui confier un trop jeune garçon pour un voyage au long cours. D'Assoucy revient à-n-Avignon l'année suivante, 1654, et dit :

— Quoique je n'eusse plus de Molière ni de Béjarts pour me secourir, c'était assez qu'il y eût un Montdevergues, qui pour moi n'était pas moins que la Providence même en personne. Quoique ce généreux seigneur perdît tous les jours son argent, comme c'était sa coutume, il ne laissa pas de me donner plus de vingt pistoles en plusieurs fois, que j'employai encore tout au profit du sieur Merdaca et de Simon le Lépreux, pource que M. de Montdevergues, disant qu'il y avait plus de plaisir à jouer qu'à manger, ne voulait pas que son argent me servît à manger. » D'ASSOUCY (*Aventures de M.*)

MASCARILLE.

Au nom de Jupiter, laissez-nous en repos,
Et ne nous chantez plus d'impertinents propos!

Acte I, scène 8.

PANDOLFE.

C'est parler comme il faut. Et que peut-il répondre?

MASCARILLE.

Répondre? Des chansons dont il vient me confondre.

Acte I, scène 9.

Mais quoi! que feras-tu que de l'eau toute claire?
Traversé sans repos par ce démon contraire,
Tu vois qu'à chaque instant il te fait déchanter.

Acte III, scène 1.

Il te contrarie au point du te faire sortir du ton, de te faire agir et parler d'une manière opposée à tes intentions.

MASCARILLE, *après avoir chanté.*

Je ris et toutefois n'en ai guère envie.

Acte V, scène 10.

Tel fois chante li ménestriers
Que c'est d'tous li plus courreciez.

Anciens proverbes manuscrits, XIIIe siècle.

Tel chante qui n'a joie.

GABRIEL MEURIER, *Trésor des sentences*, XVIe siècle.

MARINETTE.

Nous en tenons, madame : et puis prétons l'oreille
Aux bons chiens de pendards qui nous chantent merveille.

Le Dépit amoureux, Acte II, scène 4.

AMPHITRYON.

Il faut être, je le confesse,
D'un esprit bien posé, bien tranquille, bien doux,
Pour souffrir qu'un valet de chansons me repaisse.

Amphitryon, Acte II, scène 1.

Le musicien Molière aimait à chanter sur tous les tons.

SGANARELLE.

Chansons que tout cela.

L'École des Maris, Acte I, scène 2.

SGANARELLE.

Ne t'afflige point tant ; va, ma petite femme,
Je m'en vais le trouver, et lui chanter sa gamme.

Idem, Acte II, scène 2.

ORANTE.

Non, vous nous dites là d'inutiles chansons.

Les Facheux, Acte II, scène 3.

ARNOLPHE.

Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines
Dont par toute la ville on chante les fredaines.....
Ce que je vous dis là ne sont pas des chansons.

L'École des Femmes, Acte III, scène 2.

PIERROT.

Je fais jouer tous les vielleux quand ce vient ta fête.

Don Juan, Acte II, scène 1.

LISETTE.

Je veux que vous vous réjouissiez auparavant, que vous chantiez, que vous dansiez.....

SGANARELLE.

Allons donc. (*Il chante et danse.*) La lera la la, la lera la. Que diable.

L'Amour médecin, Acte III, scène 4.

ALCESTE.

Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire.

Le Misanthrope, Acte I, scène 2.

GÉRONTE.

Tous ces biens à venir me semblent autant de chansons.

Le Médecin malgré lui, Acte II, scène 2.

DON PEDRE.

Cette nuit encore on est venu chanter sous nos fenêtres.

ISIDORE.

Il est vrai : la musique en était admirable.

Le Sicilien, Scène 7.

HALI.

Chala bala..... Voici une chanson nouvelle qui est du temps.

Idem, Scène 8.

MADAME PERNELLE.

Là, jamais on n'entend de pieuses paroles;
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles.

Tartufe, Acte I, scène 1.

ORGON.

Je conte justement ce qu'on verra dans peu.

DORINE.

Chansons!.....
Vous n'en feriez que mieux de suivre mes leçons.

ORGON.

Ne nous amusons point, ma fille, à ces chansons.

Idem, Acte II, scène 2.

DORINE.

Nous en ferons agir de toutes les façons.
Votre père se moque; et ce sont des chansons.

Idem, *idem*, Scène 4.

Voir! — Oui — chansons. — Mais quoi! si je trouvais manière
De vous le faire voir avec pleine lumière...?

Idem, Acte IV, scène 3.

J'ai douté fort longtemps que ce fût tout de bon;
Et je croyais toujours qu'on changerait de ton.

Idem, *idem*, Scène 7.

CLÉANTE.

Votre ressentiment ne doit point éclater;
Et s'il parle d'accord, il le faut écouter.

Idem, Acte V, scène 4.

LES PRÉCIEUSES RIDICULES.

MOLIÈRE, 1659.

SCÈNE X.

MASCARILLE.

Je veux vous dire l'air que j'ai fait dessus.

CATHOS.

Vous avez appris la musique?

MASCARILLE.

Moi? point du tout.

CATHOS.

Et comment donc cela se peut-il?

MASCARILLE.

Les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris.

MADELON.

Assurément, ma chère.

MASCARILLE.

Écoutez si vous trouverez l'air à votre goût : hm, hm, la, la, la, la, la. La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix; mais il n'importe, c'est à la cavalière.

— Quand je vois ces cavaliers, qui pour se mettre en crédit chez les dames, négligent la voie des armes, des joûtes et des tournois, pour faire les beaux esprits, et les versificateurs : j'aimerais autant voir les chevaliers du port au Foin, faire les galants avec leurs tournois à la batelière, lorsqu'ils tirent l'anguille ou l'oison, et qu'il sjoûtent avec leurs lances. Cependant il se coule mille millions de méchants vers sous le titre spécieux de *vers à la cavalière*, qui effacent tous les bons et qui prennent leur place. Combien voyons-nous de femmes bien faites, mépriser des vers tendres et excellents qu'aura faits pour elles un honnête homme avec tous les soins imaginables, pour admirer deux méchants quatrains, aussi

polis que ceux de Nostradamus, qu'un plumet leur aura donnés? O Muses! si tant est que votre secours soit nécessaire aux amants, pourquoi souffrez-vous que ceux qui vous barbouillent et qui vous défigurent, soient favorisés par votre entremise, et que vos nourrissons les plus chers soient d'ordinaire si mal reçus? » FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*, 1646.

Les airs bachiques ou galants, les airs à boire mêlés de galanterie, formaient le répertoire des chanteurs de salons ou de ruelles. Ils les faisaient entendre aux soupers : les dames entonnaient aussi des hymnes à Bacchus, elles en composaient (1). L'imprimeur Ballard avait publié pour elles un recueil en deux volumes, ayant pour titre *les Tendresses bachiques*. Ces airs devaient être chantés à la cavalière, c'est-à-dire, librement et sans instruments. — C'était faire le précieux ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans théorbe, » dit le professeur Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, in-12.

— La conversation languit : on prie quelqu'un de chanter un air, on l'écoute et l'on recommence à causer. S'il avait proposé d'envoyer quérir une basse de viole, on se serait séparé. A la fin du repas, dans l'émotion où le vin et la joie ont mis les conviés, on demande un air à boire : l'accompagnement aurait là quelque chose de géné, qui serait hors de saison et sentirait trop le concert préparé. Il y a d'ailleurs à chanter seul je ne sais quoi de cavalier et de dégagé, qui convient mieux à un homme de qualité, que la servitude et l'embarras de l'accompagnement. Caton n'a-t-il pas dit? *Quod simpliciter canere non erat servile opus.* » LECERF DE LA VIEUVILLE, seigneur de Fresneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie,

---

(1) Dans les *Poésies de Mme de Sainctonge*, on trouve beaucoup plus de chansons à boire que de vers galants. *Deux volumes in-12*, *Dijon*, 1714. Le *Mercure de France* a donné, pendant plus d'un siècle, une, deux et même trois chansons à boire par mois, à ses nombreux souscripteurs.

Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1704, in-12.

— Le Pailleur savait la musique, chantait, dansait, faisait des vers pour rire ; il chanta quatre-vingt-huit chansons pour une soirée de carnaval. » TALLEMANT DES RÉAUX.

On trouve dans nos bibliothèques nationales une infinité de recueils d'airs de ces divers genres composés par Goudimel Roland Delattre, dit *de Lassus*, Claude Lejeune, dit *Claudin*, Jacques Moderne, Arcadet, Gilles Maillard, Du Caurroy, Hautcousteaux, Moulinié, Guédron, Cambefort, Bailli, Antoine Boësset, Jean Boësset, Claude Boësset, Lambert, Louis de Mollier, dit *Molière*, Richard, Du Buisson, le Camus, Brunet, Noblet, Lulli, Bacilly, Moreau, Gilliers, Matho, de Bousset, Mouret, de Chassé, Boismortier et beaucoup d'autres. Le père Kircher nous a conservé la chanson : *Tu crois, ô beau soleil,* fort bien écrite à quatre voix par le roi Louis XIII. *Musurgia universalis,* tome I, page 690.

Voici les paroles d'une de ces chansons qui faisaient les délices des gastronomes. La musique en est fort originale ; la mesure, le mouvement changent à chaque distique, à chaque vers, pour que le sens des mots soit mieux exprimé ; l'art de chanter se réduisait alors presque aux règles de la déclamation.

(A quatre temps, lent.)
Je ne saurais chanter sans accompagnement.
(A trois temps, vite.)
Le verre est un instrument (*Bis.*)
Qui m'accompagne à merveille.
(A quatre, majestueux.)
C'est ma viole, c'est mon clavecin,
(Gamme.)
Ter lin tin tin tin, ter lin tin tin tin.
(Reprenez les trois premiers vers pour finir.)

— Au quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme*, il y a deux airs à boire. Le second :

Buvons, chers amis, buvons,
Le temps qui fuit nous y convie ;

était un des airs du monde que Lulli a, toute sa vie, le plus aimé. Brunet m'a dit qu'ils le chantaient souvent ensemble ; Lulli chantait la basse, accompagnant de son clavecin. » LECERF DE LA VIEUVILLE.

Brunet avait musiqué beaucoup de brunettes comme tous les compositeurs de son époque, et n'a pourtant pas donné son nom à ces chansons d'amour, ainsi qu'on pourrait le croire. *Chanson d'amour*, tel était jadis le titre du petit poème lyrique appelé maintenant *romance; brunette* fut préféré vers 1585. Dans les recueils de Ballard publiés sous le règne de Louis XIV, toutes les chansons d'amour portent le nom de *brunette*; en voici la raison, que je vous ferai mieux comprendre en citant quelques vers.

Le beau berger Tircis,
Près de sa chère Annette,
Sur le bord du Loir assis
Chantait dessus sa musette :
— Ah ! petite brunette,
Ah ! tu me fais mourir. » (1)

Tel est le début d'une romance mise au jour vers 1585, dont le succès fut si grand, si populaire, que l'on donna le nom de *brunette* à toutes les chansons rimées sur un sujet plein de tendresse et de sentiment. Il est bon d'ajouter que ces deux derniers vers formaient le refrain de tous les couplets de la romance favorite.

Les chansons, les refrains satiriques, tels que les guéridons, les ponts-bretons, les *oui-da*, les *lérida* (2), les *tarare pon pon*, les *lampons*, les *colin-tampon*, les *ton ton ton taine ton ton*, avaient une origine semblable. On adoptait les refrains des chansons à la mode, et d'autres paroliers s'empressaient de

(1) L'auteur de *Jocelyn* nous ramène à l'heureux temps où l'on faisait rimer *assis* avec *mourir* ; c'est un progrès.

(2) Qui ne chantât des léridas
Et des lampons et des oui-das.
SCARRON, *le Virgile travesti*.

terminer leurs couplets par ces mêmes refrains, amenés avec plus ou moins de bonheur. N'avons-nous pas vu dernièrement un populaire stupide savourer avec délices une ordure musicale venue du pays des Iroquois, et se passionner pour *drin, drin, drin, drin?* Tous nos vaudevillistes jetaient le *drin drin* à leur auditoire comme on jette le brouet aux pourceaux.

Les guéridons furent d'abord appliqués au branle de la torche. On les adressait à celui qui, placé dans le milieu du cercle, tenant le flambeau, servait de guéridon, et devenait ainsi le plastron muet, impassible de toutes les railleries. La danse de la torche est encore en usage en Allemagne; elle fut exécutée à Berlin, en mai 1729, aux noces de la seconde fille du roi de Prusse avec le margrave d'Anspach. Les Allemands appellent ce branle *facheldantz.* Nous en avons vu l'imitation embellie dans les représentations de *Faust*, opéra de Spohr, données à Paris, en 1830, par les chanteurs allemands.

Tarare se dit en imitation d'un appel de trompette, et *pon pon* figure le jeu du tambour. Ce refrain lancé dédaigneusement à celui qui menace, lui fait comprendre qu'on ne craint pas de le défier à cheval comme à pied.

Colin-tampon est une expression de mépris qui date du règne de François Ier. C'est un sobriquet formé par onomatopée du bruit des tambours battant la marche des Suisses, et que nos soldats leur appliquèrent après les avoir vaincus à Marignan. — Je m'en moque, je m'en soucie, comme de colin-tampon. » Le refrain est devenu proverbe.

> Les seigneurs des treize cantons,
> Ces fidèles colin-tampons.
>
> LORET, 19 juillet 1653.

Les *flonflons*, les *la farira dondé*, les *tourelouribo*, les *lanturlu*, etc., qu'Olivier Basselin a jetés au hasard dans ses couplets bachiques, dérivent du grec et de l'hébreu. Depuis 1434, ils ont dispensé trop souvent nos coupletiers d'avoir de

l'esprit, et nos anciens voulaient bien se contenter de ces refrains, quand ils n'étaient pas trop maladroitement amenés.

> Latin, le désordre entendu,
> Leur répondit, *lanturelu.*
> Ce mot en langage vulgaire
> Veut dire : *allez vous faire faire;*
> Je ne saurais honnêtement
> Vous l'expliquer plus clairement.
>
> SCARRON, *le Virgile travesti*, livre VII.

Les Italiens chantaient beaucoup à table, c'est-à-dire autour d'une table chargée ou non de mets appétissants. Leurs *madrigali di tavolino* étaient spécialement écrits pour ces virtuoses gourmands d'harmonie. Les moines exécutaient en chœur le *Benedicite* avant de commencer leur repas, et le *Gratias* quand ils se levaient de table. Pour la commodité des chanteurs et la correction de l'ensemble, on imagina de graver ces deux prières sur les couteaux. Après avoir lu sa partie du *Benedicite* sur un coté de la lame, on tournait le feuillet tranchant, qui présentait *Gratias* à son revers. Quatre ou cinq couteaux armaient à l'instant un quatuor, un quintette vocal, où chacun trouvait sa partie notée. Jouer des couteaux était chose agréable, innocente en pareille occasion.

Antiquaire savant, violoniste des plus distingués, M. Sauvageot possède plusieurs de ces instruments de table et de musique, en son cabinet de curiosités infiniment remarquables. Ces reliques, d'un très joli travail, appartiennent au XVI[e] siècle.

Plus tard, à Rouen, de fort habiles potiers ont publié des chansons joyeuses, des canons à trois, à quatre voix, imprimés sur des assiettes de faïence, avec bordures élégantes. Ces assiettes, parfaitement en harmonie avec les couteaux, sont arrivées aussi dans le cabinet de M. Sauvageot, en compagnie d'un violon, de taille ordinaire, en faïence, à l'exception de la touche et des chevilles, avec ornementations bleues sur fond blanc, du temps de Louis XIV. Au revers de cet instrument singulier, on voit dans le haut un concert d'anges,

et, dans sa partie inférieure, des musiciens, en costume de l'époque, exécutant des symphonies.

Béranger déplore, avec autant d'esprit que de malice, l'abandon à peu près général de la chanson de table, mise en scène à table. Je citerai ce charmant opuscule, il se présente ici doublement à propos, puisque nous y retrouverons un de ces vieux refrains pleins d'énergie, enfants capricieux du bachique délire de Basselin.

LA MUSIQUE.

Purgeons nos desserts
Des chansons à boire.
Vivent les grands airs
Du Conservatoire !
Bon !
La farira dondaine !
Gué !
La farira dondé.

Tout est réchauffé
Aux diners d'Agathe :
Au lieu de café,
Vite une sonate.

L'Opéra toujours
Fait bruit et merveilles ;
On y voit les sourds
Boucher leurs oreilles.

Acteurs très profonds,
Sujets de disputes,
Messieurs les bouffons,
Soufflez dans vos flûtes.

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse.

Nature n'est rien,
Mais on recommande
Goût italien,
Et grace allemande.

Si nous t'enterrons,
Bel art dramatique,

Pour toi nous dirons
La messe en musique.
Bon !
La farira dondaine,
Gué !
La farira dondé.

J. P. DE BÉRANGER.

— Martin cita, chanta des chansons de Martin à plusieurs parties, des chansons dialoguées entre les bergers et les bergères, des chansons poitevines entre des bergères qui s'appellent par des huchements d'une syllabe : *Ou! oup! ou! oup* (1)! des chansons bourguignones : *Gué! ô gué* (2)! des chansons d'une province avec la réponse d'une autre province. Ce joyeux monosyllabe est dans les noëls bourguignons les plus anciens. » A. A. MONTEIL, *Histoire des Français des divers états.*

L'Académie écrit *tuorbe* et prononce *torbe.* Nodier écrit *théorbe* ou *thuorbe.* Ce mot venant de l'italien *Tiorba,* nom de l'inventeur de l'instrument qu'il désigne, nous devrions écrire et prononcer *tiorbe.* Suivons pourtant l'exemple de Bacilly, de Molière, de Ninon de l'Enclos, en disant *théorbe;* mais écrivons *téorbe,* puisque ce vocable n'a point une origine grecque. Le Gallois (1680) écrit *teurbe.* On avait jadis la manie d'ajouter une *h* à des mots qui ne réclamaient point cette lettre. Mazarin appelle en France des moines de Teate, ville d'Italie, et le nom de ces religieux téatins est figuré d'une manière étrange et ridicule *théatins.*

Bien que dérivé du luth, instrument fort ancien, le téorbe venait d'être inventé lorsque Louis XIII monta sur le trône. Les Français jouaient du téorbe sans trop savoir comment ils devaient le nommer ; de là provient la variété des appellations qu'il reçut, et l'incertitude que nos dictionnaires montrent encore à l'égard de l'orthographe et de la prononcia-

(1) Vénerie de du Fouilloux, *Comme les bergères érodent leurs brebis.*
(2) *Noëls et chansons,* par Martin, Lyon, Bonhomme, 1556.

tion de ces vocables. Scarron nous fait connaître l'embarras que les Parisiens éprouvaient quand ils voulaient désigner l'instrument nouveau dont les virtuoses à la mode venaient de s'emparer. — Mantigny passant le long de la muraille d'un jardin, entendit accorder un théorbe dans un cabinet bâti sur le chemin. Il avait appris à chanter et à jouer du luth étant page ; le métier de la guerre ne l'avait point empêché de le cultiver, et d'acquérir la même réputation de bien chanter. Il ne faut donc pas s'étonner s'il arrêta son cheval quand il ouït toucher les cordes d'un théorbe, *instrument dont le nom à Paris n'est pas intelligible à tout le monde.* La personne qui le touchait l'accordait en maître ; c'est ce qui lui fit attendre ce qui en arriverait. Enfin, il entendit préluder sur le théorbe, et ensuite une parfaitement belle voix, qui était conduite de méthode, chanta un air sur une absence avec une grande justesse, et d'une manière fort touchante. Il ne se put tenir de dire assez haut pour être entendu, que Lambert n'aurait pas mieux chanté. « SCARRON, *Histoire de Mantigny, gentilhomme sicilien.* Fragment d'une VIIe Nouvelle.

L'exemple que me donne le gentilhomme sicilien m'enhardit et m'engage à dire assez haut pour être entendu, que nos académiciens de tous les temps ont parfaitement ignoré l'origine des mots *tuorbe, torbe, théorbe, thuorbe, teurbe,* qu'ils ont forgés à plaisir sans en connaître le radical *Tiorba.*

Les peintres, les poètes et même les graveurs en médailles ont placé le luth, le téorbe, le violon, dans les mains d'Apollon, des Muses et d'Orphée. Un peintre du moyen âge n'avait-il pas armé d'un fusil Abraham prêt à sacrifier son fils Isaac? La Vieuville de Fresneuse n'a-t-il pas écrit en 1704 : —Jamais la musique ne fut plus en vogue à Rome que du temps de Néron; au dire de Martial, il suffisait de savoir jouer du violon pour y faire fortune. »

Ces anachronismes drôlatiques me rappellent un autre sacrifice d'Abraham, où le peintre, fils d'un coutelier, avait mis un sabre dans la main du patriarche. Ce glaive prêt à

frapper la victime, portait sur sa lame : *Au C couronné, Colin, coutelier à Langres.*

— *E'oud*, en arabe, signifie toute espèce de bois en général, une machine, un instrument quelconque. Comme nom d'un instrument de musique, il a passé dans plusieurs langues, où diverses altérations l'ont rendu méconnaissable. En réunissant l'article avec le nom *el-e'oud*, *l'e'oud*, les Turks en ont corrompu l'orthographe, et l'ont écrit et prononcé *laoutah.* Les Espagnols, qui selon toute apparence tinrent ce mot directement des Sarrasins, en ont moins altéré la prononciation et l'orthographe dans *laoudo*. Les Italiens ont écrit *leuto*, puis *liuto*. C'est de là peut-être, ou de la connaissance que les Français eurent de *l'e'oud* en Orient, au temps des croisades, que nous est venu le nom de *luth.* » VILLOTEAU, *Sur la musique des Égyptiens.*

De l'italien *barcarola* nous avons fait *barcarole;* pourquoi l'Académie écrit-elle *barcarolle?* Pourquoi dénaturer la physionomie des mots en ajoutant, à contre-sens, une lettre qu'on ne saurait prononcer doublement sans être ridicule? Je préfère notre ancien mot *barquerole*, employé par Danchet dans *les Fêtes vénitiennes* (1712), à *barcarolle* burlesquement orthographié. Les consonnes doublées indiquent aux Français une syllabe dont il faut accélérer la prononciation, et *barcarola*, accentué par les Italiens sur sa pénultième syllabe, est long dans sa terminaison. *Barcarôle* serait beaucoup moins impertinent que *barcarolle.*

En 1615, d'Aubigné disait : — Je voudrais que cette grammaire fût châtrée d'une grande quantité d'adverbes, comme *charnellement*, *réallement*, *corporellement*, *transubstantiellement:* et d'autre côté *sacramentellement*, *figurément*, *spirituellement*, *ineffablement*, *accomodément*. Et encore parmi les courtisans tant de *extrémement*, *je suis votre serviteur éternellement:* et aujourd'hui court *furieusement*, jusqu'à dire *il est sage*, *il est doux furieusement.* La première bande de ces adverbes a trop peté dans les écoles, et trop fait peter de coups de canon. Les autres emplissent la bouche des plus sots courtisans, et cet *accom-*

modement, est terme de haute volerie et de gibecière, ou style de bourreau pour l'accommodement de la corde au patient. On use mal aussi de plusieurs adverbes à la cour, comme je vous *aime horriblement ;* on dit même *grandement petit.* » *Le baron de Fœneste*, LIVRE III, chapitre 22.

Après avoir de la sorte anathématisé les adverbes sans fin de son temps, il est probable que Théodore Agrippa d'Aubigné n'eût pas accueilli gracieusement des mots tels que *contrerévolutionnairement*, *inconstitutionnellement*, dont le patois parisien a fait la conquête.

MASCARILLE.

Vous ne me dites rien de mes plumes! comment les trouvez-vous?

CATHOS.

Effroyablement belles.

Furieusement bien, *terriblement bon*, *le sublime* (le cerveau) *en est touché délicieusement.*

PHILAMINTE.

J'aime *superbement* et *magnifiquement :*
Ces deux adverbes joints font admirablement.

Les Femmes savantes, Acte III, scène 2.

Vous voyez que Molière faisait aussi la guerre aux adverbes français, *verba sesquipedalia.*

— M. le procureur-général, votre frère, m'a donné une pension sans que je la lui aie demandée, et vous m'êtes venu voir sans que j'aie brigué l'honneur de votre visite. Une telle bonté me donne à vous terriblement, *pour parler à la mode.* » SCARRON, *lettre à Monseigneur* ***.

MASCARILLE.

Vicomte, as-tu là ton carrosse?

JODELET.

Pourquoi?

MASCARILLE.

Nous mènerions promener ces dames hors des portes, et leur donnerions un cadeau.

MADELON.

Nous ne saurions sortir aujourd'hui.

MASCARILLE.

Ayons donc des violons pour danser.

— On se tromperait sur le sens de cette expression, *donner un cadeau*, si l'on ne consultait que l'usage actuel. Aujourd'hui *cadeau* signifie *présent :* du temps de Molière il signifiait *repas donné à des femmes*, et c'est dans ce sens que Mascarille l'emploie. »

Et si le repas est donné par une femme à des hommes; s'il ne s'agit pas du tout d'un festin, mais d'un concert, d'un bal, d'un spectacle, d'une joûte, d'un feu d'artifice, dois-je me contenter de cette explication, lancée par le commentateur Auger avec le burlesque aplomb des académiciens ? Plusieurs moutons l'ont adoptée, grand bien leur fasse ! Voyez les notes sur *Belphégor* dans la très jolie édition des *Contes de La Fontaine*, Paris, Brière, 1824, 2 vol. in-24.

Après la chère grande et belle,
On fit sonner le boute-selle,
Et l'on revint toute la nuit,
Non pas sans doute à petit bruit,
Au camp que notre auguste reine,
Cette divine souveraine,
Avait, pour donner son cadeau,
Fait faire aussi près le château.

La reine Marie-Thérèse, mettant le couvert dans les champs, aux entours de Fontainebleau, le 2 juillet 1666, pour régaler son époux Louis XIV, et son beau-frère Monsieur, me paraît une *femme* donnant à deux *hommes* un cadeau.

SOULIER, *chaussure pour les femmes ;* cette définition, digne d'Auger, et tout aussi claire, précise que la précédente, ne manquerait pas d'être adoptée. On la copierait, on la reproduirait en caractères mobiles sur la foi d'un académicien, jusqu'au moment où quelque chasseur parisien, poursuivant le gibier sur les hauteurs âpres et siliceuses du Ventour, jugerait que les pieds sanglants de ses chiens demandent à grands cris des souliers. Le mal s'est déclaré, vite cherchons le remède ; il va se présenter aux yeux du chasseur inquiet.

En traversant le Revest-du-Bion, dans la plus belle rue de ce village des Basses-Alpes, il lira cette enseigne consolatrice : *Borel, dit* le Mître, *barbier, coiffeur, perruquier, fait bottes, brodequins et souliers pour hommes, femmes et chiens.* Soyez certain que la gent canine se laissera chausser galamment, et portera ses deux paires d'escarpins avec autant de bon sens que de coquetterie.

La promenade dans les bois
Et la Françaisе-Comédie
Qu'accompagnait la mélodie,
Ont été les plaisirs charmants
Et les plaisants esbattements
De cette cour brillante et leste,
Dans cet Eden presque céleste,
Où l'air, le ciel, la terre et l'eau,
Lorsqu'on y fait royal cadeau,
Montrent, pour le rendre agréable,
Tout ce qu'ils ont de plus aimable.

Vous voyez que nul festin, repas, collation ne fut servi que le divertissement offert à la cour ne s'adressait point aux femmes particulièrement. Que devient la définition d'Auger, *repas donné à des femmes*? le *cadeau* de l'académicien s'est évanoui.

Mlle Dangeville, de la Comédie-Française, possédait une villa charmante à Vaugirard, où plusieurs carrossées d'amis et d'amies, tout une bande joyeuse, étaient venus la visiter après diner. Cette brillante compagnie, ayant fait maintes promenades, se préparait à retourner à Paris ; la dame châtelaine, prévenante et gracieuse, retint ses aimables hôtes, disant qu'elle avait envoyé son Ergaste au galop quérir des violons, afin d'improviser un bal champêtre, et que le diligent émissaire amènerait les musiciens avant cinq heures. A cinq heures trois quarts, l'Ergaste entre dans le salon, très affairé. Sa maîtresse lui dit : — Où sont les violons ? — Mademoiselle, je cherche ma bride et n'ai pu la trouver encore. »

Il fallut se contenter de la collation, le cadeau projeté ne réussit qu'à moitié.

Alors la divine Uranie (1),
Par sa plus fine symphonie,
Commença le royal cadeau :
Et ce concert-là fut si beau
Que chacun devint tout oreilles
Pour en admirer les merveilles.

La musique seule figure à ce cadeau, que Madame offrit au roi, le 6 janvier 1666, en son chateau de Saint-Cloud. On s'y repaît de chants, de symphonies; une femme donne ce concert à son beau-frère. Le cadeau si bien défini par Auger, est-il encore un *repas donné à des femmes?*

Le cadeau le plus brillant, le plus somptueux que je puisse décrire et citer, le plus extraordinaire que l'histoire de la galanterie française nous ait transmis, est *le Régale des Dames*, mélodrame en cinq actes et vingt-cinq tableaux, avec chants, symphonies, ballets, grand spectacle, décors superbes, machines, tours d'adresse, de force, métamorphoses, costumes et mise en scène qui tenaient du prodige, dont l'auteur, parolier et musicien anonyme, avait fait toute la dépense pour le divertissement de la dame de ses pensées, représenté le 28 avril 1668, à la foire Saint-Germain. L'auteur et la dame restèrent inconnus.

— *Donner un cadeau*, signifiait autrefois donner une *fête*, donner un *repas*. Le père Bouhours fait venir ce mot de *cadendo*, parce que, dit-il, les buveurs chancellent et tombent, et que c'est ordinairement comme finissent les *cadeaux.* » Notez que les cadeaux n'étaient offerts qu'à des femmes, s'il faut en croire Auger. Un autre commentateur de Molière, Aimé Martin, m'a fourni les lignes que je viens de citer.

Quelle indécente, grotesque et pitoyable étymologie! Bouhours ne craint pas de la mettre en lumière, et d'autres glos-

(1) Madame Henriette d'Angleterre, qui touchait très-bien le clavecin.

sateurs viennent à la file, et sans examen, jurer sur la foi du maître en la reproduisant! Le savant et naïf jésuite pouvait aller plus loin encore; si le bon père avait connu la langue provençale, nous l'aurions vu terminer son esquisse, en montrant ses bacchantes et ses ivrognes *fasent de cadeous* (1), puisqu'il avait osé les coucher sous la table.

Est-il possible d'expliquer ce que soi-même on ne comprend pas? Si le père Bouhours avait commencé par définir d'une manière lucide, précise, complète surtout, le mot suranné *cadeau*, croyez qu'il ne serait point allé chercher au cabaret l'étymologie de ce vocable. *Donner un cadeau*, signifiait autrefois donner une fête, un repas, j'en conviens; mais cette fête ou ce repas ne devenait *cadeau* qu'en étant offert à l'improviste, sans invitation préalable, en impromptu, sans préparation à l'égard des convives, réunis sous un prétexte étranger au régal qu'on leur destinait. Ce projet mystérieux, cette galanterie en secret méditée, faisant son explosion au moment où nul ne pouvait s'en douter, était une surprise, *un' accaduto*, comme disaient et disent encore les Italiens, une chose qui tombe des nues, une bombe, heureusement fort innocente. *Accaduto*, abrégé, francisé, dans une cour où l'espagnol et l'italien se mêlaient sans cesse au langage national, est devenu *cadeau*.

Le père Bouhours était sur la bonne voie en désignant le verbe latin *cadere* comme le radical de *cadeau;* mais il s'est trompé dans l'application qu'il en a faite. Avant de comparer les mots latins aux termes français, il faut les suivre dans la route qu'ils ont pu tenir d'abord. En examinant les premières métamorphoses que les Italiens ou les Provençaux leur ont fait subir, le nouveau sens figuré qu'ils leur ont prêté, nous arriverons sans peine à connaître la vérité. *Cadere*, *cadendo*, signifiant *tomber*, *en tombant*, ne pouvait rien apprendre à Bouhours, aussi voyez-vous qu'il l'a fait tomber dans l'erreur la plus étrange; mais *accaduto*, latin italianisé, venant de

---

(1) Résultat ordinaire du mal de mer.

cadere; *accaduto* qui signifie *surprise*, *chose qui tombe des nues*, devait lui montrer l'origine réelle de *cadeau*.

Mme de Sévigné desirait-elle visiter la galerie de tableaux de M. de Saint-Aignan, et se promener dans le superbe jardin de ce duc, pour en admirer les arbustes précieux, les fleurs rares, les oiseaux retenus dans leurs volières élégantes? Le jour, l'heure étaient désignés; et, lorsque cette dame et sa compagnie avaient terminé leur visite, leur course d'amateurs, elles rencontraient une table splendidement servie sous un berceau de tilleuls; la galerie se peuplait de chanteurs, de violistes, de joueurs de luth et de téorbe, qui sonnaient et chantaient pendant le festin, et cédaient la place aux vingt-quatre violons appelés pour le bal. Voilà ce que l'on nommait avec raison *un cadeau*. Le duc de Saint-Aignan eût offert solennellement par invitations une fête cent fois plus belle, que nul au monde ne l'aurait qualifiée de la sorte. Ce régal somptueux, brillant et varié, n'eût étonné personne, puisque chacun tenait sa lettre de convocation; cette galanterie annoncée, affichée, perdait les deux tiers de son prix : elle ne tombait pas des nues, ce n'était donc pas une surprise, *un' accaduto*, un cadeau.

Dans *les Précieuses ridicules*, Mascarille prend le rôle que je prête au duc de Saint-Aignan. Il invite ces dames à la promenade, un de ses affidés irait commander le festin, assembler des ménétriers; et Madelon, Cathos et leur société trouveraient ce cadeau préparé, lorsqu'il serait temps de se reposer, avant de rentrer à Paris.

Appeler des musiciens, faire apporter en secret une collation, en un lieu dans lequel on s'est réuni par hasard; *donner les violons* à toutes les dames, ou bien réserver cet honneur à celle que l'on proclamait hautement la reine de la fête improvisée, était encore un cadeau. Cette reine, quelquefois inconnue à toute l'assistance, n'était pas toujours confidente de cet hommage mystérieux.

L'autre jour, dans un joli lieu
Digne quasi d'un demi-dieu,

Où l'on souffrit ma compagnie,
Maint rare et sublime génie
Qu'on ne peut trop complimenter
Sur leur bel art pour bien chanter,
Mariant leurs voix angéliques
Sur des instruments de musique,
Firent dans ce cher paradis,
Sur le beau sujet que je dis,
Maint accord si doux et si tendre,
Qu'ayant l'honneur de les entendre,
J'en pensai, presque à tout moment,
Pamer auriculairement.
On m'en pourra croire sans peine,
Si je dis que de La Varenne,
Nom en maints lieux assez chéri,
Tant fille, femme que mari,
Étaient de ladite partie,
Qui, de plus, était assortie
De Tagliavacc' l'Italien,
Dont on fait cas jusqu'à très-bien,
De monsieur de Niel, l'admirable,
Du sieur Gauthier l'incomparable;
Bref, de plusieurs autres esprits,
Tous gens d'honneur et gens de prix,
Qui pour écouter s'y trouvèrent,
Et qui bien collationnèrent
Par les ordres d'un jouvenceau
Qui fit les frais de ce cadeau,
Fort honnête et généreux homme,
Mais qui ne veut pas qu'on le nomme.

LORET, *Muse historique*, 14 juillet 1665.

Vous voyez qu'ici la surprise fut complète au dernier point : l'amphitryon, présent à la fête, voulut garder l'anonyme. Les cadeaux en musique avaient été les seuls concerts donnés en France jusqu'au 2 octobre 1655, où des chanteurs et des instrumentistes renommés annoncèrent le premier concert public. On y fut admis en payant à la porte, comme au spectacle; cette réunion musicale eut lieu dans une salle du Palais-Royal.

Mme Payen, claveciniste, accompagnée de deux violes, assistée de M. et de Mme Hédouin, chanteurs, s'était fait entendre

avec succès le 7 décembre 1652. Coutel, claveciniste, usant du même moyen pour se produire dans le monde, avait réuni beaucoup d'amateurs au concert qu'il donna l'année suivante.

La petite poste venait d'être établie en août 1653, et des méchants s'efforçaient de la discréditer, en supprimant les dépêches, qu'ils remplaçaient par des souris vivantes. Coutel avait jeté presque toutes ses lettres d'invitation dans les boîtes de la petite poste, elles furent soustraites par des mains ennemies; ce qui porta le plus grand préjudice à son concert. Le port d'une lettre prise et remise dans Paris coûtait alors un sou tapé.

— Certaines boîtes étaient lors attachées à tous les coins des rues, pour faire tenir les lettres de Paris à Paris; sur lesquelles le ciel versa de si malheureuses influences, que jamais aucune lettre ne fut rendue à son adresse; et, à l'ouverture des boîtes, on trouva pour toutes choses des souris que des malicieux y avaient mises. » FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*, page 332.

Siffredi et sa nièce Mme Requien, jouant de la guitare et de la mandore, s'étaient fait applaudir en juillet 1654, mais sans exiger aucun prix.

Jolie, aimable, admirée, adorée par l'élite des galants de la cour et de la ville, Mme Requien fut enlevée par des soldats maraudeurs, qui la surprirent à sa campagne le 22 avril 1652, et la rendirent saine et sauve, quinze jours après, à sa famille, à ses poursuivants éplorés, sans exiger d'eux la moindre rançon. Généreux voleurs !

En 1670, Charles Coypeau, sieur d'Assoucy, troubadour vagabond, voulut faire connaître aux Parisiens les exercices mélodieux qu'il prodiguait depuis longtemps aux provinces; mais sa première annonce le fit conduire à la Bastille avec ses deux sopranes qu'il nommait *enfants de musique*. Ils y furent enfermés chacun dans un réduit particulier, ce qui nuisait beaucoup à l'exécution des trios, des duos mêmes. Voici comment le poète musicien raconte ce cruel désap-

pointement. — J'avais fait afficher par tout Paris mes concerts chromatiques, et traité de mes *Aventures* avec un libraire du Palais ; j'étais sur le point de jouir de la gloire de mes persécutions, et de recueillir le fruit de mes travaux, lorsque je fus arrêté chez moi par un commissaire suivi de plusieurs satellites. » C'était pour la même facétie qui déjà l'avait fait emprisonner à Montpellier. Sa détention à la Bastille dura *six bons mois.*

Je me suis lancé, je ne sais trop pourquoi, dans un océan de cadeaux ; j'aurais bien mieux fait d'expliquer Molière par lui-même, en vous présentant d'abord ce que l'auteur des *Précieuses* dit en huit autres endroits de ses comédies au sujet des cadeaux. Peut-être ai-je voulu vous réserver cela pour le bouquet.

Des promenades du temps,
Ou diners qu'on donne aux champs,
Il ne faut point qu'elle essaie :
Selon les prudents cerveaux,
Le mari dans ces cadeaux,
Est toujours celui qui paie.

Le tuteur d'Agnès parlait-il assez clairement aux commentateurs des *Précieuses ?* et pourtant ils ne l'ont pas compris. L'*École des Femmes* pourrait me fournir une autre citation ; mais je veux aller chercher un concert dans *les Amants magnifiques.*

CLITIDAS.

Mais vous, plutôt, que faites-vous ici ? et quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît, vous peut retenir dans ces bois, tandis que tout le monde a couru en foule à la magnificence de la fête dont l'amour du prince Iphicrate vient de régaler sur la mer la promenade des princesses ; tandis qu'elles y ont reçu des cadeaux merveilleux de musique et de danse, et qu'on a vu les rochers et les ondes se parer de divinités pour faire honneur à leurs attraits ? » (*Acte I, scène* 1.)

En nous parlant des fêtes, des concerts, des bals, des festins, des spectacles donnés par Louis XIV en ses divers palais, fêtes champêtres ou non, les historiens se servent des expres-

sions que je viens d'employer; mais si l'un ou plusieurs de ces divertissements postés, groupés au coin d'un bois, sont rencontrés à l'improviste dans une promenade, une partie de chasse, on aura soin de les désigner sous le nom de *cadeau*.

Les collations figurées,
Les charmants et friands desserts,
La promenade et les concerts
Furent du cadeau de Versailles.

ROBINET, 15 septembre 1665.

Après avoir couru le cerf, Louis XIV termina son cadeau par une comédie-ballet, *l'Amour médecin*, exécuté, dans la forêt de Saint-Germain, par Molière et sa compagnie.

Je vais terminer à mon tour cette digression, en disant que le mot *don* exprime l'action de livrer gratuitement, ou la chose gratuitement livrée, par opposition à ce qu'on donne pour prix, pour salaire, pour acquit à titre onéreux. Le *présent* est ce qu'on présente en main, ce qu'on donne de la main à la main. On fait *don* d'une maison, d'une terre; on fait *présent* d'un collier de diamants, d'un voile de dentelles; mais ce voile ou ce collier sera l'objet d'un *cadeau*, s'il est donné mystérieusement, s'il tombe des nues et cause une grande surprise, étant offert par quelqu'un dont on ne doit rien attendre.

Les précieuses de l'hotel Rambouillet nommaient l'eau *le miroir céleste;* un miroir, *le conseiller des grâces;* un bonnet de nuit, *le complice innocent du mensonge;* un chapelet, *la chaîne spirituelle;* les filous, *les braves incommodes;* un souris dédaigneux, *un bouillon d'orgueil;* le point du jour, *un ciel gros de lumière;* un violon, *l'ame des pieds;* et la maîtresse de la maison réprimandait vivement son cuisinier lorsque, par son *insoin*, le souper était *incuit*.

Prenez figure, signifiait	asséyez-vous.
Entre quatre corniches,	en carrosse.
A pluches,	trainé par des chevaux.

Mulets baptisés,	porteurs de chaise.
L'aimable éclairant, l'époux de la nature,	le soleil.
Le vieux rêveur,	le lit.
Une belle à faire peur,	un laideron.
Maigre de la prospérité d'autrui,	l'envieux.
L'affronteur des temps,	le chapeau.
Le vermillon de la honte,	la pudeur.
La petite oie de la tête,	les cheveux.
Le sublime,	le cerveau.
Les poëtes muets,	les peintres.
Les portes de l'entendement,	les oreilles.
Les trônes de la pudeur,	les joues.
Les miroirs de l'ame,	les yeux.
Le fils aîné de la nature,	l'homme.
Un novice en chaleur,	un jeune amant.
L'idole de la cour,	la mode.
Le partisan des desirs,	l'amour.
Le soutien de la vie,	le pain.
L'abîme de la liberté, l'amour fini,	le mariage.
Les perles d'Iris,	les larmes.
La mesure du temps,	une montre.
Lustrer son visage,	se farder.
Le conducteur des vœux,	l'encens.
Les maîtres muets,	les livres.
Le piédestal du bas monde,	la terre.
Encendrer, encapuciner le cœur,	inspirer une grande affection.
Le plus beau du monde est aujourd'hui bien pressant,	le soleil est très chaud.
La contenance des dames quand elles sont devant l'élément combustible,	un écran.
Vous poussez vos civilités jusqu'aux derniers confins de la flatterie,	nous devinons celui-ci.
Il a dix mille livres de rente en fond d'esprit qu'aucun créancier ne peut saisir,	il a beaucoup d'esprit.
Prendre les nécessités méridionales (de l'heure de midi),	diner.

Certes, ce n'était pas trancher le discours d'un apophthegme à la laconienne, comme dit le docteur Pancrace à Sganarelle. Ces dames précieuses allongeaient la courroie de telle sorte qu'il fallait s'armer de patience pour les écouter, surtout si l'on était pressé d'aller prendre les nécessités méridionales. Le français n'était-il pas déjà trop verbeux, trop bourré

de périphrases, sans ajouter encore à sa stérile opulence? Mais ces dames prétendaient se former un langage mystérieux, figuré, qui leur appartînt en s'éloignant de l'idiome vulgaire. Après avoir parcouru les contrées de Tendre, et butiné dans les écrits en faveur chez ses habitants, elles voulurent suivre Panurge, et faire un voyage au long cours à l'île des Lanternes, pays où l'on ne se presse guère, où l'on ne se presse même pas du tout. C'est de là que les précieuses rapportèrent ces trésors de périphrases, fondements ridicules et pourtant vénérés du lanternois, de ce patois parisien que les facéties et les sarcasmes de Molière n'empêchèrent pas d'étouffer la langue française, d'usurper insolemment sa place, et de troner dans nos académies.

Un siècle avant la comédie de Molière, Henri Estienne se plaignait de l'invasion du lanternois. — Toutesfois je ne veux pas nier, que je ne sçay où desormais on se pourra fournir de language françois qui soit mettable par tout, veu que de jour en jour les bons mots sont descriez entre ceux qui s'escoutans pindarizer à la nouvelle mode, barbarisent aux oreilles de ceux qui suivent l'ancienne. » *Apologie pour Hérodote*, préface.

Le langage des précieuses n'avait rien de nouveau; l'Arétin l'avait inventé, mis à la mode, il existait depuis cent ans et plus, lorsque l'hotel de Rambouillet s'en empara. C'était l'euphuisme de la cour de la reine Élisabeth d'Angleterre, si bien remis en lumière par Walter Scott dans *le Monastère*. Les poètes italiens Achillini, Marini, Boccalini, s'étaient lancés à la suite de Pierre d'Arezzo sur cette mer d'illusions, de tropes, de fadaises, de métaphores burlesquement alambiquées, de pointes plus ou moins acérées. Voiture, Balzac et tous nos faiseurs de sonnets et de romans avaient chanté sur le même ton; faut-il s'étonner que les dames élevées à cette école, et formées à ce style par la lecture des ouvrages contemporains, aient imité les extravagances de l'Arétin? Voici quelques traits de l'original italien; vous jugerez de la fidélité de la copie :

— N'ensevelissez pas mes Espérances dans le tombeau de vos Promesses menteuses.

Je vais pêcher dans le lac de ma Mémoire, avec l'hameçon de ma Pensée.

Arrêtons avec le mors de la Prudence la bouche ardente de la Jeunesse.

Mon Mérite se dore du vernis de votre Faveur.

Le coin de la Reconnaissance enfonce le nom de mes amis dans mon cœur.

Vous jetez les Bûches de votre Courtoisie dans le foyer brûlant de mon Amitié.

La lime de la Conversation aiguise la Finesse de mon esprit.

Dans mes poésies, vous verrez s'étendre à nu les fibres secrètes de mes intentions ; se redresser les muscles de mes idées, et se dessiner le profil de mes prédilections. »

L'Arétin, que les précieuses, ridicules ou non, avaient sans doute commenté, prêtait un *canal* à la mansuétude, un *pourpoint* à la générosité, des *yeux* au rocher le plus dur et des *viscères* à l'avenir.

— Les canons ont leurs entrailles pleines de courroux, et, déjà montés, ils vont cracher leur indignation de fer contre vos murailles. » SHAKESPEARE.

— La raison de la déraison que vous faites à ma raison affaiblit tellement ma raison, que c'est avec raison que je me plains de votre beauté. » FÉLICIEN DE SELVA.

Un capucin, haranguant l'assemblée la plus imposante, disait en chaire :

— J'embarque ce discours sur le galion de mes lèvres, pour traverser la mer orageuse de vos attentions, et parvenir enfin au port fortuné de vos oreilles. » 1645.

Sophocle n'avait-il pas nommé l'aurore, *la paupière du jour*, comme si le soleil en était la prunelle?

Que dites-vous de moi, d'oser sans parasol
Visiter un soleil? c'est un acte de fol;
Mais dans l'occasion je vais tête première,
Quitte pour me saucer un peu dans la rivière,
En fuyant vos beaux yeux qui sont miroirs ardents.

SCARRON, *l'Héritier ridicule*, Acte III, scène 2.

— Vous savez que j'appelle madame Philantie mon *Honneur* et qu'elle m'appelle son *Ambition;* ainsi quand je la rencontre dans le palais, je lui dis : — Mon cher Honneur, je me suis jusqu'ici contenté des lis de votre main ; mais actuellement je veux goûter les roses de vos lèvres.

« A cela mon Honneur répond en rougissant : —Vous êtes en vérité beaucoup trop ambitieux. » Et moi je réplique. — Je ne puis être trop ambitieux de l'Honneur, aimable dame. *Les Folies de Cynthie*, ancienne comédie anglaise.

— Élisabeth d'Angleterre elle-même appelle Philippe Sydney son *Courage*, et Sydney nomme cette princesse son *Inspiration.* » WALTER SCOTT, *le Monastère.*

— Est-il possible qu'avant de vous avoir saluée, adorable Discrétion, j'aie laissé échapper de la bergerie de ma bouche quelques paroles égarées qui ont sauté par-dessus la haie de la civilité, et fait une incursion sur le domaine du décorum! *Idem, idem.*

— Mon amy, dond viens-tu a ceste heure? L'escholier lui respondit :

— De l'alme, inclyte, et celebre academie que lon vocite Lutece. » La manière de s'exprimer du jeune Limousin que rencontre Pantagruel, est un des premiers types du langage des précieuses; mais un type d'une autre espèce. Rabelais fait une critique ingénieuse et mordante de certains auteurs de son temps, et surtout de Ronsard, qui francisaient le latin ou latinisaient le français. L'admirable peintre a chargé le portrait afin de rendre son effet plus piquant et plus incisif; car il faut nécessairement savoir le latin pour comprendre un français bati de cette manière : — Nous transfretons la Sequane au dilucule et crepuscule : nous deambulons par les compites et quadrivies de l'urbe, nous despumons la verbocination latiale ; et, comme verisimiles amorabonds, captons la benivolence de l'omnijuge, omniforme et omnigene sexe feminin. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre II, chapitre 6.

Ce fameux détroit de Sicile,
Est gardé par Charybde et Scylle,

Et ces deux suisses du détroit,
Sont l'un à gauche, l'autre à droit.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre III.

La Motte a dit : — Une haie est le suisse d'un jardin, » parce qu'elle en défend l'entrée.

— L'oracle du destin, » c'est le dé, suivant le même auteur.

Du pauvre seul ami fidèle !

Vous croyez sans doute que cet ami fidèle est un chien, point du tout, c'est le sommeil, qui, dans *la Muette de Portici*, déshérite la gent canine et s'empare de la fidélité.

Pousser contre l'ivoire un ivoire arrondi,

signifiera *jouer au billard*, si nous en croyons Delille ; ce poète nous décrit les épingles de la manière la plus réjouissante, et nous montre

Des milliers de ces dards dont les pointes légères
Fixent le lin flottant sur le sein des bergères.

Pends-toi, Ronsard, toi qui disais timidement :

N'oubliez, mon Helene, aujourd'huy qu'il faut prendre
Des cendres sur le front, qu'il n'en faut point chercher
Autre part qu'en mon cœur, que vous faites seicher,
Vous riant du plaisir de le tourner en cendre.

— Le plaisir est un printemps qui fait naître des roses sur les épines de la vie. » FAVART, *l'Anglais à Bordeaux*. 1763.

— Quoi ! vous avez une nation pour levier, la raison pour point d'appui, et vous n'avez pas encore bouleversé le monde ! » DANTON.

On avait autrefois du penchant pour quelqu'un, pour quelque chose ; maintenant on a *de l'attrait :* il ne vient plus dans l'esprit de telle ou telle femme aimable qu'elle verra, dans la journée, la personne qui l'intéresse ; mais cette pensée *lui tombe dans le cœur*.

Mais revenons aux facheux et facheuses,
Au rang de qui je mets les précieuses,
Fausses s'entend, et de qui tout le bon
Est seulement un langage ou jargon,
Un parler gras, plusieurs sottes manières,
Et qui ne sont enfin que façonnières,
Et ne sont pas précieuses de prix,
Comme il en est deux ou trois dans Paris,
Que l'on respecte autant que des princesses,
Mais elles font quantité de singesses;
Et l'on peut dire avecque vérité,
Que leur modèle en a beaucoup gaté.

SCARRON, *à monseigneur le maréchal d'Albret*, épitre chagrine ou satire II.

Donner les violons c'était faire la dépense d'un bal que l'on dédiait à quelque dame. On dansait chez elle ou tout autre part; mais le galant se chargeait de tous les frais de décor, de collation, de rafraîchissements, de luminaire et d'orchestre. Bien mieux! les jeunes gens, qui demeuraient dans la même rue que des demoiselles à marier, devaient leur donner les violons une fois chacun à son tour. On dansait chez les parents des demoiselles; mais les jeunes gens payaient toute la dépense.

Mais M. Tibaudier n'est pas un exemple pour moi, et je ne suis point d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres.

La Comtesse d'Escarbagnas, scène 8.

Nous verrons, s'il me faut avec ces scélérats,
Payer les violons quand je ne danse pas.

POISSON, *les Fous divertissants*.

SCÈNE XIII.

MADELON.

Mon Dieu, mes chères! nous vous demandons pardon. Ces messieurs ont eu la fantaisie de nous donner les ames des pieds; et nous vous avons envoyé quérir pour remplir les vides de notre assemblée.

LUCILE.

Vous nous avez obligées, sans doute.

MASCARILLE.

Ce n'est ici qu'un bal à la hâte; mais l'un de ces jours, nous vous en donnerons un dans les formes. Les violons sont-ils venus?

ALMANZOR.

Oui, monsieur ; ils sont ici.

CATHOS.

Allons, mes chères, prenez place.

MASCARILLE, *dansant lui seul comme par prélude.*

La, la, la, la, la, la, la, la.

MADELON.

Il a tout à fait la taille élégante.

CATHOS.

Et a la mine de danser proprement.

MASCARILLE, *ayant pris Madelon pour danser.*

Ma franchise va danser la courante aussi bien que mes pieds. En cadence, violons, en cadence.

Danser proprement, pour *bien danser*. Expression recherchée, que nous avons adoptée; elle est restée dans notre langue, comme beaucoup d'autres que nous devons au jargon des précieuses, telles que : *tenir un bureau d'esprit; avoir les cheveux d'un blond hardi; craindre de s'encanailler; avoir l'humeur communicative; être pénétré des sentiments d'une personne; avoir la compréhension dure; revêtir ses pensées d'expressions vigoureuses; avoir le front chargé d'un sombre nuage; n'avoir que le masque de la générosité*, etc. Toutes ces expressions qui n'ont rien d'extraordinaire aujourd'hui, sont citées par Saumaise comme faisant partie du *Nouveau Dictionnaire des précieuses;* et l'on peut en conclure que cette affectation de langage, cette verbosité dont Molière a fait justice, ont été d'une grande utilité pour la formation de l'idiome lanternois.

Les musiciens disent aussi *chanter proprement;* ce qui ne signifie pas que l'on chante absolument bien. *Chanter proprement*, c'est exécuter la phrase avec aplomb, clarté, de manière que toutes les notes soient articulées avec une exactitude parfaite dans l'intonation, les temps, les valeurs et le mouvement. Mais si le sentiment, l'expression, l'instinct musical, manquent à cette propreté de serinette, *chanter proprement* ne signifiera pas *bien chanter*.

Nos anciens n'avaient qu'un seul mot pour désigner l'instrument et l'artiste qui le gouvernait. *Les violons sont-ils venus?*

Lorsque Mascarille fait cette question, il faut que le galopin Almanzor soit assez intelligent pour suppléer ce qui manque à la phrase du marquis, en ajoutant : *Les musiciens qui doivent mettre en jeu* les violons sont-ils venus ?

Nous avons créé les mots *violoniste, flûtiste, hautboïste*, etc., pour donner enfin au langage la clarté dont il ne pouvait plus longtemps se passer, et le délivrer des *subauditur*, des sous-entendus, qui se présentaient en foule et trop souvent. Ces expressions indispensables et nouvelles ont été pour la première fois imprimées dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, en 1810. Nous disons encore *un tambour, un fifre, un trompette, un cornet*, quand nous parlons des exécutants placés en tête des régiments pour faire entendre les marches et les sonneries d'ordonnance, afin de distinguer le *trompettiste* d'orchestre du *trompette* de cavalerie. Si nos anciens disaient *un timbalier* et non pas *un timbales ; un organiste* et non pas *un orgue*, c'est que les noms de ces instruments, amenant toujours un pluriel pour *timbales*, et quelquefois pour *les orgues*, il fallait nécessairement créer un mot qui désignât l'artiste singulier prêt à mettre en jeu ces pluriels. Le clavecin est un instrument des plus anciens et pourtant l'Académie a toujours refusé d'enregistrer *claveciniste*. Elle nous a donné *violoniste, cymbalier, flûteur* et *flûteuse* en 1835. Pourquoi *flûteuse* à nous qui possédons *flûtiste* depuis un demi-siècle ? Pourquoi ? c'est que l'Académie ne pouvant consentir à nous accorder *graveuse*, a voulu nous offrir en compensation *flûteuse*. *Clavecineuse* eût été bien gentil !

En cadence, violons, en cadence.

Ici *cadence* désigne la conformité des pas du danseur avec les temps de la mesure marqués par l'instrument. *Il sort de cadence, il est bien en cadence.* Mais il faut observer que la cadence ne se marque pas toujours comme on bat la mesure. Ainsi le maître de musique marque l'allure du menuet en frappant au commencement de chaque mesure, au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce

qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet. La cadence de la polka s'exécute sur le second temps de chaque mesure (deux-quatre), et celle de la valse (trois temps) sur le premier. La valse à deux temps est ainsi nommée attendu que les danseurs n'articulent que deux pas dans chaque mesure à trois temps; prenant les premiers temps pour un seul pas, et donnant le troisième temps au second pas. La cadence de cette valse est aussi frappée sur le premier temps de chaque mesure.

En 1799 nous dansions la valse à deux temps ; mais cette valse était écrite à deux temps et non à trois. C'était la volte de Marguerite de Valois, un galop qui ne le cédait point en vitesse, en folie à celui qui l'a remplacé. Le concerto que nos virtuoses dansent en exécutant la valse à deux temps coupée sur un air à trois temps, vaut mieux. Les marcheurs de salons, insensibles à toute cadence musicale, se montrent si gauchement stupides en leurs prétendues contredanses, qu'il faut nécessairement que la grâce, le *brio* des duos réellement dansés nous dédommage de l'inconcevable sottise des ensembles.

La cadence est une qualité de la bonne musique. La cadence donne aux exécutants comme aux auditeurs un sentiment de la mesure tel qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent, et par instinct. Cette qualité précieuse est surtout requise dans les airs de danse. *Cette rédova marque bien la cadence, cette mazourque manque de cadence.* En ce sens, la cadence étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la;* tandis que la cadence harmonique, terminaison de la phrase musicale sur un repos, est individuelle et porte l'article numérique : *Une cadence parfaite, trois cadences évitées.*

Le mot *cadence* vient du verbe latin *cadere,* tomber ; le résultat de la cadence parfaite étant toujours une véritable chute de la dominante sur la tonique.

Cadence est encore le battement de gosier, de doigt ou de doigts que l'on exécute parfois sur la pénultième note d'une

phrase musicale, d'où lui vient sans doute le nom de *cadence*.

Pris dans ce sens, le mot *cadence* n'est plus en usage parmi les musiciens; on l'a remplacé par celui de *trille*. Cependant les poètes et les personnes qui n'ont aucun souci du choix de leurs expressions, emploient encore le mot *cadence* pour rendre la même idée.

Je pense faire plaisir à mes lecteurs en leur donnant le premier feuilleton écrit sur *les Précieuses ridicules*.

Cette troupe de comédiens
Que monsieur avoue être siens,
Représentent sur leur théâtre
Une action assez folâtre;
Autrement un sujet plaisant,
A rire sans cesse induisant
Par des choses facétieuses,
Intitulé *les Précieuses*;
Ont été si fort visités
Par gens de toutes qualités,
Qu'on n'en vit jamais tant ensemble
Que ces jours passés, ce me semble,
Dans l'hotel du Petit-Bourbon,
Pour ce sujet mauvais ou bon,
Ce n'est qu'un sujet chimérique,
Mais si bouffon et si comique,
Que jamais les pièces du Ryer,
Qui fut si digne du laurier;
Jamais l'*OEdipe* de Corneille,
Que l'on tient être une merveille;
La *Cassandre* de Boisrobert;
Le *Néron* de monsieur Gilbert,
Alcibiade, *Amalasonte*, (de Quinault)
Dont la cour a fait tant de conte;
Ni le *Fédéric* de Boyer,
Digne d'un immortel loyer,
N'eurent une vogue si grande,
Tant la pièce semble friande,
A plusieurs tant sages que fous.
Pour moi j'y portai trente sous:
Mais croyant leurs fines paroles
J'en ris pour plus de dix pistoles.

LORET, *Muse historique*, 6 décembre 1659.

— Le mardy, 26 octobre 1660, *l'Étourdi* et *les Précieuses* au

Louvre chez son éminence le cardinal Mazarin, qui étoit malade dans sa chaise. Le roy vit la comédie incognito, debout, appuyé sur le dossier de la chaise de son éminence; (nota) qu'il rentrait de temps en temps dans un grand cabinet. Le roy gratifia la troupe de 3,000 livres. » *Registre de la Comédie-Française.*

Plus tard, agonisant, Mazarin entendait de son lit les répétitions générales et bien sonnantes de *Serse*, opéra italien de Cavalli.

En 1662, huit compagnies de comédiens étaient en plein exercice à Paris : les comédiens du roi, ceux de Monsieur, ceux de Mademoiselle, ceux du Marais, ceux de monseigneur le Dauphin (troupe d'enfants), les Italiens, les Espagnols, et les chanteurs italiens exécutant des opéras italiens.

— Mme la duchesse de Bourgogne s'était mise au lit l'aprèsdinée, fatiguée de la pesanteur de l'habit qu'elle avait hier à la comédie, et qui était trop chargé de pierreries (pour jouer *Absalon* et *les Précieuses* de Molière.) 24 février 1702. *Mémoires de Dangeau.*

Le bonhomme Gorgibus n'avait jamais vu sa fille Madelon aussi pompeusement parée. La cuirasse de la duchesse devait être plus lourde que celle de Jeanne d'Arc.

Maupoint, en sa *Bibliothèque des théâtres*, page 248, parle d'un costume donné par Louis XV à Mlle de Seine, actrice de la Comédie-Française, le 16 novembre 1724, à Fontainebleau. Neuf cents onces d'argent, 54 livres 4 onces, étaient entrées dans la confection de cet habit de théâtre, dont le prix s'élevait à plus de 8,000 francs. Ce costume devait naturellement figurer en première ligne dans le *matériel* de la Comédie-Française.

Le comte de Charolais gratifia Mlle Delisle d'un costume en argent fin, du prix de deux mille écus, pour danser un pas dans *Pirithoüs*, opéra de La Serre et Mouret, 1725.

Louis XIV avait donné les mantes que Mlle de Brie et Mme Molière portaient dans *le Sicilien.*

Deux Grecques tout à fait charmantes,
Et dont enfin les riches mantes
Valaient bien de l'argent, ma foi!
Ce sont aussi présents du roi.

ROBINET, 19 juin 1667.

— Quel orfèvre a fait votre jupe? » disait-on aux dames de l'ancienne cour, dont les vertugadins étaient chargés d'or, d'argent, de perles et de pierreries, au point de les empêcher de marcher.

Ce même Dangeau nous dit, l'année suivante : — Le soir il y eut comédie; le roi d'Angleterre s'y divertit fort. Non-seulement il n'en avait jamais vu, mais même il n'en avait jamais lu. » 12 octobre 1703.

Les princesses françaises pouvaient se permettre de jouer la comédie sur le théâtre de la cour ; en Espagne une semblable licence aurait excité l'indignation générale. Mais il est aussi des accommodements avec l'étiquette. — Notre petite reine (Anne d'Autriche, encore à Madrid), en une comédie qui s'est jouée en la cour d'Espagne, a récité un nombre infini de vers si bien qu'il ne se vit jamais rien de pareil. Les Espagnols disent qu'elle est perdue tout à fait pour eux, et qu'aussi elle avait récité *comme reine de France*, voulant dire que, comme infante d'Espagne, elle eût forfait contre la gravité, de réciter en une comédie. » MALHERBE, *Lettre* 169, 4 décembre 1614.

— La comédie est la véritable image de la société, des mœurs, des usages, du costume d'un siècle déjà bien loin de nous. Je voudrais que les pièces de Molière fussent jouées avec les habits du temps. On observe le costume avec une rigoureuse exactitude quand il s'agit d'une pièce nouvelle, telle que *Louis XI*, *le Tasse*, *le Chevalier de Canolle*, et l'on continue de représenter *le Misanthrope*, *Tartufe*, *l'Avare*, avec un mélange, une bigarrure d'habits, qui deviennent tous les jours plus ridicules. Ces changements dans le costume exigent des changements dans le texte de l'auteur. En effet, on ne peut entretenir le public que des objets qu'il voit sur la

scène, et l'on substitue *jabot* à *rubans* pour mettre le vers d'accord avec la toilette de l'acteur. L'homme aux *rubans verts* aurait depuis longtemps perdu son aiguillette, si cet ornement n'était pas devenu nécessaire pour désigner Alceste. Il ne faut pas arranger pour notre temps les pièces anciennes : on leur fait perdre ainsi ce qu'elles ont d'historique et de monumental, on nous prive du charme des souvenirs. » XXX, *Journal des Débats, chronique musicale* du 22 juillet 1827.

Ce que j'ai dit alors, on l'a fait le 10 juin 1837, pour la représentation donnée sur le théâtre du chateau de Versailles. Cette solennité dramatique, dont Molière faisait les honneurs, accompagnait dignement l'inauguration du musée établi dans le palais de Louis XIV. Les tableaux vivants que la Comédie-Française montrait sur la scène étaient en harmonie complète avec les peintures de Le Brun, de Mignard, de Rigaud, de Largillière, que l'on avait admirées dans les galeries historiques du chateau. *Le Misanthrope* y revétit les habits de son époque, fidèlement taillés sur les modèles de l'ancien temps ; et les vers de Molière frappèrent juste quand on leur rendit le but sur lequel ils avaient été dirigés. Rentrée ainsi dans la bonne voie, la Comédie-Française ne s'en est plus éloignée. Le *Don Juan*, comme les *Facheux*, le *Sganarelle*, toutes les pièces de Molière et celles de ses contemporains, s'y montrent depuis lors avec une exquise perfection de mise en scène. Les diadèmes de toile et de dentelles, ces coiffes appelées *commodes*, ont reparu sur la tête de Madelon, d'Uranie, de Marianne. Les seigneurs ont de nouveau chaussé le jupon, repris les rubans et les canons de dentelles.

Vous pourriez bien ici, sur votre noir jupon,
Monsieur l'huissier à verge, attirer le baton.

Tartufe, acte V, scène 4.

La commode, ainsi nommée à cause d'un tour de cheveux peignés, frisés, dont elle était garnie, servait de perruque aux femmes. En la posant sur leur tête, elles étaient coiffées à l'instant et complétement, sans avoir même besoin de recourir à leur camériste.

Que son poil, dès le soir, frisé dans la boutique,
Comme un casque, au matin, sur sa tête s'applique.

RÉGNIER, *satire IX*.

— « On ne connaît ces cornettes et ces coiffes blanches que depuis le mariage du roi (1660). La cour passa par le Languedoc pour aller à Saint-Jean de Luz; et dans le séjour qu'on fit à Montpellier, à Béziers, à Carcassonne, à Toulouse, on vit de fort jolies Gasconnes, qui, sous leur coiffure blanche, avaient un agrément particulier. Leurs cornettes et leurs coiffes plurent extrêmement à la feue reine mère. Les dames de la cour en établirent bientôt la mode. Il est vrai qu'elles y donnèrent insensiblement un tour de leur façon. » *Entretiens galants*, LA MODE, sans nom d'auteur, Paris, Jèan Ribou, 1681, 2 vol. in-12.

En 1650, on semait les dentelles avec une si grande profusion sur toutes les pièces du costume, que les dames en attachaient jusque sur leurs masques nommés *loups*, qu'elles portaient dans les rues. Une ruche de dentelles couronnait le front de ces masques, ornés d'une longue barbute de ce filet précieux. On faisait mieux encore, tant la mode est ingénieuse! Les trous destinés à s'appliquer aux yeux étaient garnis avec un tel soin de paupières en point d'Alençon, que les dames du bel air étaient obligées d'emprunter le secours d'un guide clairvoyant, lorsqu'elles voulaient faire quelques pas en descendant de leur carrosse. Osera-t-on, après cela, critiquer nos modes actuelles, et condamner leur extravagance? Nous sommes des modèles de raison, de sagesse. Comme je ne veux pas que vous me croyiez sur parole, je citerai quelques versicules à l'appui des drôleries que je viens de vous conter.

Dirais-je comme ces fantasques,
Qui portent dentelle à leurs masques,
En chamarrent les trous des yeux,
Croyant que le masque en est mieux ?

SCARRON, *épître à Mme de Hautefort*.

L'art de poser des mouches de taffetas noir sur le visage d'une jolie femme avait ses règles, que je rapporterai pour l'instruction de nos grandes et petites coquettes de comédie ou d'opéra.

Une des lois principales de cet art est de ne point mettre des mouches sur ces petits creux, ces agréables fossettes où se nichent l'Amour et les Grâces, au dire des poètes. La mouche que l'on met au coin de l'œil se nomme *la passionnée*, elle en relève l'éclat; celle que l'on applique au milieu du front donne un grand air, c'est *la majestueuse*, il la faut un peu large; *l'enjouée* est renfermée dans les plis gracieux d'un visage riant. *La galante* se place au milieu de la joue; *la baiseuse*, au coin de la bouche, elle a sa part des baisers donnés et reçus, qu'elle semble appeler. La mouche *de sympathie* reste quand elle est posée par celui que l'on aime : si l'homme qui déplaît s'avise de la mettre, elle tombe un instant après. On ne doit point semer son visage de mouches, deux ou trois suffisent. La mouche *effrontée* se campe sur le nez; *la coquette* auprès de la bouche. *La receleuse* est celle qui cache quelque rougeur ou quelque tache.

Les dames portaient des mouches sur le visage pendant les siècles derniers. Cette mode vient des Indiens; ils firent présent à Julie, fille de l'empereur Auguste, de quelques insectes noirs qu'elle s'appliquait sur la figure, afin de relever la blancheur de son teint. Le rouge (fard) n'était en usage au théâtre que depuis 1700.

D'où vient que les traditions s'étaient perdues au point d'en arriver au mélange grotesque, à la bigarrure de vêtements dont je me plaignais en 1827 ? La cause de cette erreur progressive et séculaire, de cette corruption dans le costume, la voici. Un habit de cour, orné de tous ses accessoires, un costume tel que celui d'Alceste, de Clitandre et de tous les marquis, était d'un prix exorbitant. Le comédien reculait parfois devant une dépense de trois ou quatre mille livres (1) qu'il

(1) Les habits de cour faits pour le mariage du dauphin, 1745, étaient

fallait tirer de sa bourse lorsque l'habit de Dorante ou d'Acaste annonçait le besoin d'être renouvelé. Les grands seigneurs, vivant familièrement avec les grands acteurs, se plaisaient à leur épargner ces frais de toilette. Lorsqu'un prince de Monaco, lorsqu'un duc de Richelieu, de Villeroi, d'Aumont, un marquis de Louvois, un comte de Forbin, un baron d'Oppède, avait porté huit ou dix fois un habit de cour scintillant de paillettes et doré sur toutes les tailles, il l'offrait avec une amabilité si galante à Baron, à Dufresne, à Grandval, à Bellecourt, à Molé, à Fleury, que le cadeau, très présentable d'ailleurs, pouvait être accepté. Donnés à toutes les époques, ces habits marquaient toutes les variations que la mode avait fait éprouver au costume de cour, de 1673 à 1789. Les acteurs tenant les rôles brillants étaient par conséquent vêtus à la mode du jour, tandis que d'autres, représentant Sganarelle, Harpagon, Gros-René, Pancrace, Marphurius, Scapin, Crispin, conservaient l'habit de caractère du XVIIe siècle. Les financiers de théâtre se montraient largement, richement étoffés à la manière des traitants de la régence; et quelques jeunes amoureux ne craignaient pas de promener leur frac de 1827, et leur pantalon assortissant, au milieu des habits de velours brodés ou galonnés. Les livrées mêmes avaient changé de forme. Quant aux femmes, elles portaient naïvement sur la scène les robes, châles, ajustements estampés sur le *Journal des Modes* publié dans la semaine; à moins qu'elles n'eussent à représenter Mme Turcaret, la comtesse de Pimbesche ou d'Escarbagnas. Les comédiennes s'ingéniaient alors; et, faisant un effort commandé par les circonstances, elles nous montraient les grands paniers, les panaches, les poufs, les chignons poudrés, les coiffures pyramidales de 1782. Tel est le pouvoir de l'exemple. En effet, puisque Alceste, Oronte, Acaste, Philinte et Clitandre

---

du prix de 15 à 20,000 livres; il fallait en avoir trois différents, un pour chaque fête. Une dame paya 16,000 livres pour le loyer d'une parure de diamants, portée pendant ces trois jours de solennité.

portaient l'habit du temps de Louis XVI, Éliante et Célimène avaient pleine licence de revêtir les robes taillées en 1810 ou 1825.

A Monseigneur le duc de Créquy.

Les Amants brouillés, (1) de Quinault
Vont dans peu de jours faire rage ;
J'y joue un marquis, et je gage
D'y faire rire comme il faut ;
C'est un marquis de conséquence,
Obligé de faire dépense
Pour soutenir sa qualité;
Mais s'il manque un peu d'industrie,
Il faudra, de nécessité,
Que j'aille, malgré sa fierté,
L'habiller à la friperie.

Vous, des ducs le plus magnifique,
Et le plus généreux aussi
Je voudrais bien pouvoir ici
Faire votre panégyrique:
Je n'irais point citer vos illustres ayeux
Qu'on place dans l'histoire au rang des demi-dieux :
Je trouve assez en vous de quoi me satisfaire;
Toutes vos actions passent sans contredit....
Ma foi! je ne sais comment faire
Pour vous demander un habit.

RAYMOND POISSON.

L'élégant costume que portait Bellerose dans *le Menteur*, quand il créa le rôle principal de cette comédie, était un présent du cardinal de Richelieu.

En 1772, lors de ses débuts qui furent si brillants à la Comédie-Française, M[lle] Raucourt reçut de Louis XV un habit de théâtre et douze cents livres de gratification. M[me] Du Barry lui laissa le choix d'un superbe costume tragique ou de trois belles robes de ville ; la jeune virtuose préféra le

(1) *La Mère coquette ou les Amants brouillés*, comédie en cinq actes, en vers, représentée sur le théâtre de l'Hotel de Bourgogne le 18 octobre 1665.

premier. Les princesses de Beauveau, de Guémené, la duchesse de Villeroi, lui donnèrent aussi des habits somptueux. La plupart de ceux que les dames de la cour avaient faits à l'occasion du mariage du Dauphin allèrent se joindre à la garde-robe théatrale de Mlle Raucourt, qui fut bientôt riche et brillante. Mme de Pompadour et la duchesse de Gramont n'avaient pas montré moins de prévenance et de générosité pour Mlle Doligny, lorsqu'elle parut sur la scène française, en avril 1763, avec tant de succès.

En 1775, Larive fit mettre en scène le *Pygmalion* de J. J. Rousseau. Jeune, belle et d'une taille admirable, Mlle Raucourt avait demandé le rôle de Galatée afin de paraître avec tous ses avantages sous la chlamyde infiniment dégagée d'une statue antique; point du tout. Galatée, la nymphe de la Comédie-Française, était vétue d'une robe à la polonaise de damas, à grands paniers, pincée au-dessus de la jambe gauche, pour laisser voir des pieds chaussés de mules de satin, à talons minces et fort élevés. De longues engageantes flottaient autour de ses bras pudiquement voilés; un corset bien ficelé serrait sa taille de nymphe ou plutôt de guêpe; et, pour mettre tout à fait cette Galatée à la mode du jour, on l'avait coiffée d'un pouf colossal, orné de bocages verts, et surmonté par trois grandes plumes d'autruche, panache gracieusement pompeux. Ouvrez l'*État actuel de la Musique du Roi* de l'année 1776, la première page de ce livret vous montrera l'image qui doit justifier ma description.

Et pourtant Mme Favart, Mlle Clairon, avaient, à l'imitation des Italiens, depuis quinze ans, opéré d'heureux changements dans les costumes scéniques. On avait fait des habits grecs d'une exactitude louable pour *l'Andrienne*, reprise en février 1764. Talma suivit cette œuvre de réforme, qu'un acteur lyrique, Adrien, conduisit à sa perfection. Voilà des faits qui nous sont attestés par tous les historiens du théâtre. Ces écrivains ne manqueront pas de placer Noverre à coté du célèbre ténor Ansani, l'un de ces novateurs hardis; ces chroniqueurs donneront même à Noverre le titre d'*inten-*

teur du ballet pantomime. N'en croyez rien. Le réformateur du costume est une femme; l'inventeur du ballet d'action est encore cette femme, *l'istessa* ayant nom *Mlle Sallé.* — Mais comment se fait-il qu'après cent dix-sept ans accomplis, vous veniez révéler à la France une primauté suprême dont ses artistes mêmes ignoraient l'existence? Quelle pointe de galanterie, un peu surannée, vous fait tendre la main à cette virtuose de l'ancien temps? pourquoi ces deux inventions précieuses sont-elles jusqu'à ce jour restées dans l'obscurité, dans les ténèbres de l'oubli? pourquoi?

.Parce que vos historiens ayant trop peu vu, trop peu lu, n'ont pu retenir que des banalités, des erreurs, qu'ils ont répétées en se copiant les uns les autres. Vous voyez que l'érudition en musique de vos journalistes contemporains ne remonte pas souvent jusqu'à *la Dame blanche.*

Parce que l'envie et la jalousie sont des *vertus singulières* des Français, qu'elles étouffent en eux tout sentiment national, toute affection patriotique. L'aversion, la haine même de leurs compatriotes les enivre, les égare. L'étranger entre dans Paris les armes à la main, et le tiers de la France applaudit à cette conquête. Un Français ose se distinguer par une découverte remarquable, ingénieuse, immense, et sur-le-champ un tas ignoble d'intrigants frappés d'imbécillité se lèvent furieux, le saisissent au col, et s'ils ne sont point assez heureux pour l'étrangler du premier coup, croyez qu'ils vont insidieusement l'abattre, le terrasser au moyen de la protection que de puissants *Locustes*,

> *Devront leur accorder* pour une mort si juste.

Français, tu voudrais par un ouvrage d'éclat faire succéder l'art à la routine! Arrière, impudent réformateur, arrière! Que diraient nos académies? Serions-nous assez lâches pour accepter, reconnaître la supériorité d'un compatriote? celle d'un étranger n'a rien qui nous offense. Français, prends ta revanche, et va chez l'étranger tendre la main

pour demander la faveur d'un brevet, l'aumône d'un théâtre.

Voilà précisément ce que fit Mlle Sallé, poète, danseuse, actrice et musicienne, cette virtuose quitta notre Académie royale de Musique, pour aller porter aux Anglais le ballet pantomime qu'elle avait inventé; pour aller entreprendre, accomplir à Londres une réforme des costumes que Paris repoussait avec une indignation stupide. C'est à Covent-Garden qu'elle produisit *Pygmalion*, *Ariane*, ballets d'action où les costumes dessinés avec le plus grand soin d'après l'antique, frappèrent de surprise et d'admiration la cour, la ville et même le populaire. Voici quelques phrases d'un témoin de ce double triomphe : il s'agit de *Pygmalion*.

— Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les graces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête. Elle n'était vétue avec son corset, avec un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

» Vous ne devez pas douter, monsieur, du succès prodigieux de cet ingénieux ballet, si heureusement exécuté. Le roi, la reine, toute la famille royale et toute la cour, après deux mois de représentations dont on n'a pu se lasser, ont encore demandé cette danse, pour le jour du *benefit*, pour lequel les loges et toutes les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues il y a un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

» N'attendez point que je vous décrive *Ariane*, comme *Pygmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter, ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur et de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes et des gestes pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer, monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Duclos et des

Lecouvreur. Les Anglais qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfield, jusqu'au point de l'avoir mise parmi les grands hommes de l'État dans Westminster, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé, quand elle représente Ariane. Londres, 15 mars 1734. *Mercure de France*, avril 1734, page 771.

Me voilà réclamant en faveur de la France au sujet du théâtre, comme bien d'autres ont fait pour les bas tissus au métier, pour la vapeur, et pour une infinité d'inventions précieuses qu'elle a chassées, exilées hors de ses frontières. Toutes ces réclamations tardives ne détruisent pas l'opinion déjà formée et lancée jusqu'au bout de l'univers; engageront-elles enfin les Français à changer de conduite?

En passant à Paris, l'illustre Hændel avait apprécié les talents de Mlle Sallé. Mille écus, telle fut la somme que la virtuose demanda pour composer deux ballets et les danser à Londres pendant le carnaval de 1734. Le chef d'une entreprise rivale épia son arrivée en cette ville, et lui proposa trois mille guinées, au lieu des trois mille francs acceptés de Hændel; ajoutant que rien ne pouvait l'empêcher de souscrire à cet échange, puisqu'elle n'avait pas signé d'engagement. — Et ma parole, répondit l'aimable danseuse, ma parole doit-elle être comptée pour rien? » Applaudi, répandu, ce mot ajouta deux cent mille francs aux mille écus promis. Une pluie de pièces d'or, pliées dans des billets de banque, inonda le théâtre lorsque Mlle Sallé fit ses adieux aux Anglais, à la dernière scène de la représentation donnée à son bénéfice.

Au séminaire Saint-Sulpice, on garde encore des souvenirs très honorables de Mlle Sallé. Cette virtuose y paya pendant longtemps la pension, l'entretien de plusieurs ecclésiastiques trop peu favorisés au regard des richesses temporelles.

Dans *la Maison de Molière*, comédie de Goldoni traduite de l'italien par Mercier, et représentée le 20 octobre 1787 par la Comédie-Française, Mme Petit-Vanhove parut charmante

dans le rôle de Grésinde Béjart. Elle avait pris exactement l'habit et la coiffure du temps, et ressemblait beaucoup, sous ce costume, au portrait de Ninon de l'Enclos que Petitot nous a laissé.

Comment se fait-il que les nations les plus intelligentes de l'Europe, en retrouvant l'art dramatique, en produisant en scène des Grecs et des Romains, les aient vêtus à la française, à l'italienne, à l'anglaise, à l'espagnole, taillant les habits d'Achille et d'Iphigénie, de César et de Cléopâtre sur le modèle de ceux que l'on portait à la cour d'Henri IV, de Sixte V, d'Elisabeth ou de Philippe II? Comment des auteurs qui vivaient au milieu d'un peuple de statues antiques; des auteurs qui ne pouvaient faire un pas dans Rome ou dans les jardins somptueux de Fontainebleau, de Versailles, sans avoir à saluer Aspasie et Périclès, Auguste et Livie, souffraient-ils que leurs personnages tragiques, empruntés à l'antiquité, fussent couverts du pourpoint et du haut-de-chausses de buffle, coiffés du feutre à larges bords, à grand panache du capitan matamore, et qu'un ample vertugadin, en forme de cloche, vînt remplacer la tunique, le peplum, le manteau drapés élegament sur les épaules des Julie, des Poppée, des Sabine, dont les statues enrichissent nos musées?

Avant de reprocher aux comédiens un tel anachronisme, une faute qui nous semble impardonnable, veuillez bien jeter un coup d'œil sur les tableaux de Paul Veronèse, du Guerchin, etc., etc., et même de Raphaël. Vous y rencontrerez les mêmes fantaisies, les mêmes aberrations à l'égard du costume, et ces peintres illustres avaient pourtant étudié, copié dans leur jeunesse et profondément analysé, les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque et romaine. Si les costumes adoptés à l'Opéra pour *Guillaume Tell* de Rossini sont d'une complète irrégularité, c'est que, tout en reconnaissant l'erreur de ses devanciers, le dessinateur n'a pas voulu s'écarter de la route que Holbein, Albert Durer, et les planches du *Triomphe de Maximilien* lui avaient marquée. Il faut parfois accepter

une erreur qu'il est impossible de rectifier. L'action de *Guillaume Tell* ne fut représentée par le pinceau, le burin ou le ciseau, que vers le XVe siècle; les artistes donnèrent à leurs héros l'habit que l'on portait sous le règne de Charles VI ou de Charles VII, c'était alors un usage reçu généralement. Les soldats d'Hérode, roi de Judée, ne portent-ils pas ce même costume dans plusieurs chefs-d'œuvre de l'École vénitienne? Le beau tableau du serment de Rutli de Steube le reproduit encore; la tradition l'avait consacré tant de fois!

— Pour les cinq sous que ton père me donne, crois-tu que je te *chanterai* du musc? » disait je ne sais quel soldat à je ne sais quel bambin fils de France. Ce mot justifie mes comédiens. Pour la modique somme de vingt-cinq centimes, on assistait à leur spectacle, il fallait donc que leur harnais héroïque, impérial ou royal fût une selle à tous chevaux. C'était bien assez de changer de pièces sans avoir encore à changer d'habits, pour contenter un public si peu reconnaissant. Les acteurs étaient, comme aujourd'hui, forcés de se conformer au goût de ce même public. Il voulait du plaisir à bon compte, on lui en donnait pour son argent; croyez qu'il ne s'intéressait pas moins aux infortunes de Camille et de Curiace; peut-être se plaisait-il mieux à voir ces amants vêtus à la française qu'en habits romains.

Je ne connais rien de plus ingénieux que l'immuable assortiment d'habits de l'ancien théâtre italien : Le Docteur, Pantalon, Trivelin, Scaramouche, Arlequin, Lelio, Rosaura, Eularia, Vespina, etc., jouant, chacun avec son même habit, un millier de comédies; portant sous le bras leur costume complet, s'ils ne voulaient le revêtir en voyage. Quelle économie! ils pouvaient se mettre en campagne sur-le-champ, et sans expédier à l'avance 30 quintaux de coffres et de malles dont le transport incessant coûte aujourd'hui plus de 50,000 francs, non par an, mais par vie au ténor vagabond, à la *prima donna* qui va de Marseille à Bruxelles, à Naples, revient en France, quitte Paris pour Saint-Pétersbourg, et

ne touche au rivage de la Tamise qu'après une excursion à New-Yorck, au Mexique. Ces artistes si bien nippés, hélas! se retirent parfois la bourse vide, ayant éparpillé sur les grands chemins un capital qui suffirait au bien-être de leurs vieux jours.

La nécessité de réduire à leur plus simple expression les frais d'un spectacle si peu rémunéré fit adopter par nos comédiens cette uniformité bizarre de costumes. Mieux équipés que les Italiens, ils avaient deux habits complets, l'un pour la tragédie et l'autre pour les pièces comiques. On aurait dû se régler sur de bons modèles pour les représentations données à la cour; mais l'usage devenait une loi que l'on suivait partout. Lorsque le roi payait les habits de ses acteurs, les costumes étaient plus brillants et plus riches, sans être plus régulièrement taillés.

Gardez-vous bien de croire que nos anciens fussent assez ignorants, assez mal avisés pour accepter sans réflexion les anachronismes et les bévues de leurs comédiens. L'habitude, l'accoutumance les empêchait de gloser sur ce point, et de réclamer un mieux, qui devait augmenter leur dépense au théâtre, sans ajouter rien à leurs plaisirs.

En montrant son nouveau costume à Pantagruel, Panurge lui dit :

— Voyez-moy devant et derriere, c'est la forme d'une toge anticque, habillement des Romains en temps de paix. J'en ay prins la forme en la columne de Trajan à Rome, en l'arc triomphal aussi de Septimius Severus. »

Pantagruel, livre III, chapitre 7.

Mon historien Rabelais vous a-t-il prouvé que nos anciens admiraient, étudiaient les monuments grecs et romains, et que s'ils négligeaient de les imiter, ce n'était point par ignorance?

Après avoir été laveuse d'écuelles à l'auberge du *Plat d'Étain*, sur le carré Saint Martin, M[lle] Desmâtins ainée fit ses premiers essais à l'Opéra comme danseuse. Elle se plaça plus tard au rang des cantatrices et s'y distingua : Bourdelot

fait un grand éloge de son talent. Mlle Desmâtins se trouvait si belle en ses habits de reine, d'impératrice, de muse ou de magicienne, qu'elle se plaisait à les garder après le spectacle. Cette virtuose rentrait chez elle pour souper, tenait sa cour en son logis comme au théâtre; et, reine, se faisait servir à table par ses domestiques à genoux. Femme de goût et gastronome intrépide, Mlle Desmâtins s'aperçut un peu trop tard des résultats d'une chère délicate, succulente et plantureuse. Sa taille s'était arrondie outre mesure, ses formes élégantes s'effaçaient chaque jour sous un embonpoint des plus alarmants pour une jeune et jolie actrice. Fatiguée de ce poids incommode, elle eut recours à l'abstinence, et se mit à boire du vinaigre, afin de s'en délivrer. Ce dernier remède ne servit qu'à lui ruiner la poitrine et la voix.

Elle apprit que, dans son voisinage, un boucher, l'homme le plus robuste, le plus gros, le plus gras de Paris, ne pouvant se tenir debout, ni presque se remuer, s'était avisé follement de se faire ouvrir le ventre, dont on avait tiré quatorze ou quinze livres de graisse. Informée de l'heureux succès de cette fantasque opération, et du soulagement que le malade en avait éprouvé, Mlle Desmâtins voulut tenter l'aventure. Elle se fit tirer tirer neuf ou dix livres de graisse par une habile main. Pendant la joie d'une convalescence trompeuse, elle imagina de régaler ses amis à la manière d'Atrée et de Fayel, en leur faisant servir des épinards à la graisse d'ortolans, des foies gras qu'ils trouvèrent d'un goût exquis, d'une délicatesse à nulle autre seconde : de leur aveu, jamais ils n'avaient rien mangé d'aussi bon.

Le malheur voulut que, six semaines après, Mlle Desmâtins mourût de cette belle équipée; elle cessa de vivre, en 1702, à la fleur de son âge, de son talent. Voyez *la Musique du Diable, ou* le Mercure galant *dévalisé ;* Paris, Robert le Turc, rue d'Enfer (noms supposés), 1711, in-18.

Après la mort de Mlle Lecouvreur, en 1730, on vendit les costumes, les bijoux de cette grande tragédienne ; et Mlle Pélissier, actrice de l'Académie royale de Musique, en fit l'acqui-

sition en bloc au prix de quarante mille écus. La grande, forte et belle Pélissier se hata de montrer au public sa nouvelle et scintillante garde-robe, et les parures assortissantes, en faisant, chaque jour, endosser un nouveau costume au personnage de la Folie, qu'elle représentait dans *le Carnaval et la Folie*, de La Motte et Destouches, opéra-ballet remis en scène pour la quatrième fois. Sans quitter sa marotte et ses grelots, dame Folie parut tour à tour avec les habits de Jocaste, de Mariamne, de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène, d'Agathe ou d'Elvire, à la grande satisfaction du public émerveillé, palpitant de joie, ébloui par 60,000 écus de diamants, que cette gracieuse et brillante Folie étalait, secouait tous les soirs avec ses grelots.

La revue diatonique de ces costumes produisit une infinité d'excellentes recettes; et nul au monde ne s'avisa de réclamer contre une aussi burlesque exhibition. Bien mieux! trente-huit ans après, l'administration de l'Opéra ne crut pas pouvoir féter plus dignement le roi de Danemarck, qu'en lui donnant *le Devin du Village*, représenté dans l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, incrustée de huit mille rubis, saphirs ou diamants, que l'on avait équipée de la sorte pour une reprise solennelle de *Scanderberg*, opéra de La Motte et La Serre, musiqué par F. Rebel et F. Francœur, en 1735.

Des diamants pour soixante mille écus! pour 180,000 fr.! — Oui, mesdames, oui; ni plus ni moins. Je suis la même exactitude, comme don Diègue était la même vertu. Fiez-vous à moi : les registres du Châtelet pourraient me justifier au besoin.

Grâce aux libéralités fabuleuses du juif Dulis (Lopez), crésus portug-hollandais, Mlle Pélissier possédait pour vingt mille écus de ce carbone précieux; mais il en restait encore pour 120,000 livres dans l'écrin de l'Israélite. L'adroite princesse le pria de lui préter ce complément, qui devait assurer et tripler le succès de l'exhibition projetée. Mlle Pélissier desirait vivement, des larmes de tendresse vinrent se

mêler à son ardente prière. Peut-on, doit-on affliger ce qu'on aime? L'Hébreu se défendit bravement, et finit par céder.

Toute la toilette de madame brillait au feu des chandelles de cire, depuis trois mois, lorsqu'une facétie de Francœur, du musicien que je viens de nommer, troubla l'union des deux associés pour le commerce de la galanterie assaisonnée de diamants. Dulis réclama son écrin; Mlle Pélissier, cantatrice légère, avait précédé Basile dans l'art de mettre en variations les proverbes : elle garda la totalité. Sa parure devait rester complète afin de ne pas offenser le public qui s'en réjouissait. Le juif eut recours aux tribunaux. L'affaire allait bon train, lorsqu'il fut obligé de retourner en Hollande. Uniquement guidé par le desir de se venger, et pour être certain que la dépositaire doublement infidèle succomberait en cette plaiderie, l'Hébreu Dulis abandonna ses droits sur les diamants, prêtés et non rendus, au.... Vous ne me croirez pas, au curé de Saint-Sulpice, au fameux Languet, qui, dans ce temps, acceptait de toutes mains des fonds pour batir son église, et dont le juif avait apprécié l'ardeur, la persistance et l'activité.

Le curé ne répudia point la cession; mais tout Paris se révolta contre l'indécence du pacte. Les épigrammes surgissaient de toutes parts. M. Languet n'osa point donner suite à l'affaire, et Mlle Pélissier continua de se parer du corps du délit, disant : *possideo quia possideo;* laissant l'Israélite ronger son frein en pays étranger. Vous voyez que Mlle Aïssé n'a pas tout à fait tort quand elle équivoque sur le mot *Pélissier* qu'elle tourne en *pilleresse.*

Jusqu'ici tout est plaisant, comique, bouffon, mais peu délicat, en cette affaire de cœur et de sentiment. Le Carnaval et la Folie vous ont divertis; mais voici venir la tragique Melpomène, en longs habits de deuil, qui s'avance et pousse un Égysthe devant elle. Redoutons le dénouement; il y aura du sang versé, puisque Melpomène s'en mêle. Cet Égysthe est un serviteur envoyé par Dulis, avec mission de lacérer bruler, navrer le trop séduisant visage de Mlle Pélissier, au

moyen du vitriol, et de faire administrer libéralement une volée de coups de baton à Francœur. Cet émissaire (Aline, dit *Joinville*) ne savait point écrire ; il dicta sa correspondance, et le scribe public en devina le sens mystérieux. Le complot fut éventé, Joinville fut pris et roué vif le 9 mai 1731. Dulis, qui devait subir la même peine, le jour de cette exécution, à l'heure où l'on brisait son effigie en place de Grève, l'Israélite contumace donnait une fête superbe à la Haye.

Une moralité doit être tirée de ce que je viens de raconter. L'affabulation de la tragique histoire, c'est qu'en 1730 les actrices, dédaignant les costumes fournis par l'administration, en faisaient tailler de superbes, à leurs dépens, à leur goût, à leur fantaisie, afin de briller d'un plus vif éclat aux yeux de leurs admirateurs et surtout de leurs rivales. La suivante éclipsait en luxe la reine, si la camériste avait le bonheur de régner en souveraine sur le coffre-fort d'un juif portugais, hollandais ou prussien. Les Hébreux ont toujours été choyés à l'Opéra français à cause de leur or. Cette bigarrure de costumes s'étendait jusqu'aux figurantes, aux choristes ; Fifine Desaigles, une de ces dernières, porta religieusement le grand et le petit deuil du maréchal de Saxe, en scène, parmi les dryades, les bacchantes et les néréides, et le public se montrait vivement touché de ce pieux et tendre souvenir.

Les drames lyriques pour lesquels on a fait le plus grand nombre de costumes nouveaux, depuis 1770, sont :

La Tour enchantée, opéra-ballet ; 730 costumes, 800 personnes sur la scène, début des chevaux ; à Versailles, pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette d'Autriche. 1770.

Armide, opéra de Quinault et Gluck, remis à Versailles ; 403 costumes, qui furent ensuite donnés à l'Académie royale de Musique. 1784.

Tout cet appareil de mise en scène était déployé pour les tragédies, que les comédiens français venaient représenter à la cour. Cinquante chevaliers et pareil nombre d'écuyers

couverts d'or et d'acier, figuraient au conseil présidé par Argire, dans *Tancrède.*

La Tentation, opéra-ballet, 610 costumes nouveaux ; 700 personnes sur le théâtre, pendant la scène de l'enfer. 1832.

La Reine de Chypre, opéra, 642 costumes nouveaux. 1841.

930 habits complétement neufs avaient été faits pour le *Ballet des Saisons*, mis en scène à Fontainebleau le 23 juillet 1661 ; et quatre ballets de cette importance furent équipés, exécutés en trois mois.

Garrick fondait le succès de *Roméo et Juliette*, remis en scène vers 1760, sur la procession qu'il avait organisée pour le convoi de Juliette; et Rich, son rival en entreprise de théâtre, la réussite des *Reines rivales* sur l'entrée triomphale d'Alexandre à Babylone.

Quoique Louis XIV affectionnât particulièrement le rôle du Soleil, il faisait de légères excursions dans l'emploi des comiques, et même dans celui des jeunes premières. Il représenta la blonde Cérès dans le *Ballet des Saisons*. C'est à la première exhibition de cette pièce que Cérès devint amoureuse de La Vallière, une de ses nymphes. Les dames de la cour ne dansèrent dans les ballets qu'en 1681. Avant cette époque, elles se contentaient de paraître sur la scène, en costume théâtral. Peu d'entre elles disaient les couplets de leur rôle, qui se bornait parfois à quatre vers, dont l'application devait leur être faite ; le parolier ayant eu soin d'établir d'une manière plus ou moins décente les rapports physiques ou moraux de l'actrice avec le personnage qu'elle représentait. Un proclamateur récitait ces vers. Je ne puis vous dire si mademoiselle de Sévigné, qui devint ensuite madame de Grignan, fut bien flattée de s'entendre appliquer ce quatrain de Benserade :

Belle et jeune guerrière, une preuve assez bonne
Qu'on sait d'une amazone et la règle et les vœux,
C'est qu'on n'a qu'un téton : je crois, Dieu me pardonne,
Que vous en avez déjà deux.

Je choisis le plus benin parmi les plus décents. Il en est d'incroyables, d'inimaginables, que ces dames voulaient bien accepter à brûle-pourpoint, en scène, au port d'armes, en présence d'une assemblée aussi nombreuse que brillante et maligne. Ce spectacle devait être infiniment curieux.

Nous verrons plus tard la poitrine de Mlle de Sévigné recevoir de nouveaux compliments. *Bis repetita placent*, ce *bis* est infiniment précieux, il témoigne que le pinceau de Mignard n'a rien eu de trop flatteur pour l'image de Mme de Grignan.

Le marquis de Villeroi, représentant un pêcheur de perles, disait, en présence de sa très jeune fiancée :

La mer avec le temps pourra bien me fournir
De quoi parer le sein d'une jeune maîtresse :
Je ne vois rien de fait, mais aussi rien ne presse :
La perle est à pêcher, et la gorge à venir.

— La comédie des *Précieuses ridicules* décrédita les romans et ruina le pauvre Joly, qui venait de traiter pour le fonds romanesque de Courbé, dont l'impression de *Pharamond*, déjà fort avancée, et qui parut l'année suivante, 1660, faisait une partie considérable. Ce *Pharamond* vint au monde sous une mauvaise étoile et fut un enfant mort-né. *Longueruana*, tome 1, page 104.

Faramond ou l'Histoire de France, roman de Gautier de Coste, seigneur de la Calprenède, Paris, 1661, 7 volumes in-8. L'auteur n'ayant pas achevé cet ouvrage, Pierre d'Ortigue de Vaumorière en donna la suite en 5 volumes.

— Il est mort depuis trois jours un comédien nommé *Béjar*, qui avait vingt-quatre mille écus en or.

Jampridem Syrus in Tiberim defluit Orontes.

Ne diriez-vous pas que le Pérou n'est plus en Amérique, mais à Paris. » GUI PATIN, *lettre du* 27 *mai* 1659.

LES FACHEUX.

MOLIÈRE, 1661.

ACTE I, SCÈNE V.

LISANDRE.

Comme à de mes amis, il faut que je te chante
Certain air que j'ai fait de petite courante,
Qui de toute la cour contente les experts,
Et sur qui plus vingt ont déjà fait des vers.

Lorsqu'un air de danse était à la mode, les rimeurs s'empressaient de composer des paroles que l'on pût chanter sur sa mélodie. On dansait aux chansons faute de ménétriers. Les recueils publiés pendant le XVII[e] siècle contiennent un nombre infini de *chansons*, de *branles à danser*.

Des stances pour Amarillis,
Des paroles pour Amarante
Faites sur l'air d'une courante.

LORET, 5 novembre 1650.

COURANTE.

Je vous ai donné des bijoux
Collet, robe et jupe :
Enfin, jamais dupe
N'a tant fait pour vous :
Monsieur votre frère
A fait de grands repas;
Vos sœurs et votre mère
Ont eu de bons ducats,
Que je ne compte pas.

Je vous ai promenée aux champs.
Souvent à ma porte,
Soit que j'entre ou sorte,
Je vois vos marchands ;

Pour porter à l'aise
Votre chien de cu,
Tous les jours une chaise
Coûte un bel écu
A moi pauvre cocu.

SCARRON, 1635.

— Je badinais avec madame de Montglas devant le monde, je lui disais toujours quelques douceurs en riant; et je lui fis ce couplet de

SARABANDE.

De tous cotés
On vous admire,
Mais quand vos yeux ôtent les libertés,
On veut aussi que votre ame soupire.
Sur votre cœur j'ai fait une entreprise,
Et ma franchise
Ne tient à rien;
Mais j'ai bien peur, adorable Félise,
Que votre cœur soit plus dur que le mien.

BUSSI-RABUTIN, *Histoire amoureuse des Gaules.*

CANARIE.

Jeune, j'étais trop sage,
Et voulais trop savoir;
Je ne veux en partage
Que badinage,
Et touche au dernier âge
Sans rien prévoir.

FÉNÉLON.

J'ai trouvé, Dieu te gard, La Rose
Chez la Picarde au bavolet,
Qui dansait avec son valet,
Sur le chant de *Miséricorde!*
L'on se pend bien souvent sans corde,
Une sarabande qu'Amour
A mise en crédit à la cour.
Ce grand benêt de haute gamme,
Faché du mépris de la dame,
Et soupirant à l'environ
Comme un soufflet de forgeron,
S'est venu plaindre à mon oreille

Qu'on ne vit jamais sa pareille,
Que la cervelle de Guérin,
Que le chapeau de Tabarin,
Et la flamme d'une chandelle,
Ont bien plus de constance qu'elle ;
Bref, il m'en a tant discouru
Que j'en ai l'esprit tout bourru.

SAINT-AMAND, *la Gazette du Pont-Neuf.*

Presque tous les airs, les chœurs, les duos, que Lulli faisait chanter au repos dans les fêtes et divertissements de ses opéras, presque tous ces placages en lubrique morale, étaient des parodies ajustées sur des mélodies que le musicien avait composées précédemment pour les ballets de Louis XIV. Ces airs de danse étaient mesurés, rhythmés ; en associant des paroles à cette musique déjà faite, il fallait nécessairement en suivre la cadence. Lulli forçait Quinault à se mettre au pas, à l'emboîter même ; Piccinni rendit plus tard le même service à Marmontel, et Salieri à Beaumarchais. Tenus en bride par les phrases notées, ces paroliers écrivant leurs mots sous la dictée et l'éperon du musicien, s'écartaient peu de la bonne route. Quinault lui-même a fait parfois d'excellents vers, grace au carcan musical dont Lulli prenait soin de le garrotter. Comme Protée, il le fallait terrasser, enchainer, pour obtenir de lui quelques oracles, tels que celui-ci :

L'Hymen seul ne saurait plaire ;
Il a beau flatter nos vœux :
L'Amour seul a droit de faire
Les plus doux de tous les nœuds.

Il est fier, il est rebelle ;
Mais il charme tel qu'il est :
L'Hymen vient quand on l'appelle ;
L'Amour vient quand il lui plaît.

Il n'est point de résistance
Dont le temps ne vienne à bout,
Et l'effort de la constance
A la fin doit vaincre tout.

Je cite les meilleurs vers d'un trio chanté dans *Atys* par deux Fontaines, soutenues par un Ruisseau; trio qu'il fallait rendre coulant et limpide.

Rameau faisait aussi mettre des paroles sur des airs écrits pour le clavecin, et déjà publiés dans ses recueils; des airs de symphonie tels que *les Sauvages*, et le menuet suivant, que Bernard parodia fort agréablement pour l'introduire dans le quatrième acte de *Castor et Pollux :*

Dans ce doux asile
Vos vœux seront couronnés;
Venez :
Aux plaisirs tranquilles
Ces lieux charmants sont destinés.
Ce fleuve enchanté,
L'heureux Léthé
Coule ici parmi les fleurs;
On n'y voit ni douleurs,
Ni soucis, ni langueurs,
Ni pleurs.
L'Oubli n'emporte avec lui
Que les soins et l'ennui :
Ce dieu nous laisse
Sans cesse
Le souvenir
Du plaisir.

Ces vers, comme ceux d'*Atys* que je viens de citer, étaient chantés et dansés, ils ne tenaient point à l'action dramatique. La musique de Rameau réclamait impérieusement

Ce fleuve enchant*ée*,
L'heur*euse* Lé*thée*;

Bernard pouvait bien ne pas lui refuser ces deux rimes douces, que l'ordonnance de ses vers demandait également; n'avait-il pas déjà pris une licence très louable en faisant rimer *asile* avec *tranquilles?*

Palaprat imagina de parodier le duo des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qui lui-même était une parodie faite sur un air de ballet :

Ici l'ombre des ormeaux
Donne un teint frais aux herbettes.

Cette chanson dialoguée, mise en scène dans *le Concert ridicule*, comédie en un acte, eut un si merveilleux succès que les dames de la Comédie-Française, toujours empressées de se moquer des demoiselles de la Comédie-Italienne, et des filles de l'Opéra, demandèrent à l'auteur une seconde pièce du même genre, et Palaprat leur donna *le Ballet extravagant*, dont les résultats ne furent pas moins heureux en 1690. Voici la parodie de la parodie :

La disette des chapeaux
Donne un teint pâle aux coquettes,
Officiers vieux et nouveaux
Négligeant leurs amourettes,
Se rangent à leurs drapeaux.
Prenez, Philis, vos cornettes,
Remettez vos vieux manteaux,
Vous n'aurez que les fleurettes
Des abbés et des courtauds.

Certains avocats nigauds
Fatiguent par leurs sornettes ;
Ils sont riches, mais si sots,
Que les plus simples grisettes
Se moquent de ces badauds.

Prenez, Philis, vos cornettes, etc.

Paris n'est qu'un village,
Voici le temps
Où la guerre a chassé la fleur de nos galants ;
Que nous reste-t-il en partage ?
Procureurs, avocats, l'ennuyeux assemblage !
Pour moi, je n'y saurais songer
Sans m'affliger,
Et comment faire ?
Ah ! c'est, ma chère,
Pour enrager.
Ce malheur doit nous rendre sages,
Laissons venir un autre temps.
Pour nous venger de ces visages,
A cet hiver, je les attends.

MENUET.

Cet étang,
Qui s'étend
Dans la plaine,
Répète au sein de ses eaux,
Ces verdoyants ormeaux
Où le pampre s'enchaîne.
Un ciel pur,
Un azur
Sans nuages,
Vivement s'y réfléchit,
Le tableau s'enrichit
D'images.

Mais tandis que l'on admire
Cette onde où le ciel se mire,
Un zéphir
Vient ternir
Sa surface:
D'un souffle il confond les traits
L'éclat de tant d'objets
S'efface.

Un desir,
Un soupir,
O ma fille!
Peut ainsi troubler un cœur,
Où règne le bonheur,
Où la sagesse brille:
Le repos,
Sur les eaux
Peut renaître;
Mais il s'enfuit sans retour
Dans un cœur dont l'amour
Est maître.

FAVART.

Dans la scène troisième du deuxième acte des *Facheux*, Éraste confirme ce que Lisandre nous a déjà dit au sujet des airs de danse parodiés.

Laisse-moi méditer, j'ai dessein de lui faire
Quelques vers sur un air où je la vois se plaire.

Marot ne se doutait pas qu'un jour les protestants adopte-

raient sa traduction des psaumes de David. Les trente premiers qu'il offrit au roi François Ier, en 1539, étaient parodiés sur les airs de danse favoris de la cour ; et voilà ce qui fit leur immense fortune. Le roi, le dauphin, la dauphine, le roi, la reine de Navarre, les duchesses d'Étampes et de Valentinois s'emparèrent à l'instant des psaumes qu'ils pouvaient chanter sur les airs de courante, de sarabande, de bourrée, de menuet, de gaillarde, qu'ils affectionnaient le plus, ou sur les voix-de-ville à la mode. On n'entendait que des psaumes soir et matin, dans les demeures royales. Celui qui plaisait à François Ier était ajusté sur l'air du voix-de-ville :

> Que ne vous requinquez-vous, vieille,
> Que ne vous requinquez-vous donc?

Le Dauphin, grand chasseur, parcourait les bois en chantant :

> Comme le cerf fuit du coté de l'eau,

que le poète avait adroitement calqué sur une gigue, disposée en fanfare de trompe.

Catherine de Médicis retrouvait son menuet galant lorsqu'elle entonnait le psaume sixième, ainsi reproduit à son début :

> Ne veuille pas, ô sire!
> Me reprendre en ton ire,
> Moi qui t'ai irrité ;
> N'en ta (1) fureur terrible,
> Me punir de l'horrible
> Tourment qu'ai mérité.

Ce menuet, d'origine italienne, était dansé par les bouffons qu'elle avait fait venir de Florence.

---

(1) *N'en* au lieu de *ni en*, élision charmante, éminemment poétique et provençale. Imprudents Français! vous aviez une langue d'oc admirable et toute faite ; vous l'abandonnez pour forger un patois inerte et rebutant, un jargon parisien que la poésie et la musique repoussent avec dédain!

Henri d'Albret, roi de Navarre, disait, sur l'air d'un branle de Poitou :

Revenge-moi,
Prends ma querelle.

Singulières paroles pour une oraison !

La duchesse de Valentinois cabriolait sur un air de volte, danse vive et gaillarde, véritable polka de son temps, pour adresser au ciel un lugubre *De profundis*.

C'était le goût de ce temps; Girolamo Benivieni, poète élégant et pur, n'avait-il pas composé sur des airs de danse des cantiques, des rondes spirituelles, que l'on chantait et dansait à Florence, pendant le carnaval, sur la place du couvent de Saint-Marc ?

Le père Bourgoin eut recours plus tard au même moyen pour amener la foule des courtisans, à l'église de l'Oratoire que l'on avait construite près du Louvre, pour y placer la chapelle-musique du roi. Les amateurs furent si charmés d'entendre les psaumes et les cantiques dits sur des airs de danse, qu'ils donnèrent aux oratoriens le nom de *Pères au beau chant*.

Les innombrables parodies faites sur des airs de danse, nous ont donné des vers boiteux, des vers de onze syllabes, toutes les fois qu'une mélodie irrégulière a forcé le parolier de reproduire les défauts du patron qu'il avait choisi. Ces vers seraient excellents pour la musique, si le rhythme adopté dans le premier vers n'était pas rompu, détruit dans le second.

Tout ce que l'amour | a de rare et de doux |
Est en vous.

Est en vous est un puits dans lequel tombera le musicien sans pouvoir en sortir.

Tircis | dans un bois | solitaire |
Chantait | à Philis, | d'amour tout enflammé. |

Sarrasin ici répond à son rhythme de deux, trois et trois,

par un vers de onze divisé par deux, trois et six. Autre puits bien plus dangereux pour le musicien ; et pourtant Scarron nous dit que Sarrasin dansait, chantait et jouait des instruments.

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Mme Desbordes-Valmore a parfaitement suivi ce précepte d'Horace dans une longue pièce de vers de onze syllabes qu'elle ne destinait point à la musique.

O champs paternels, hérissés de charmilles,
Où glissent le soir des flots de jeunes filles !
O frais paturage, où de limpides eaux
Font bondir la chèvre et grandir les roseaux !
O terre natale, à votre nom que j'aime
Mon ame s'en va tout hors d'elle-même ;
Mon ame se prend à chanter sans effort,
A pleurer aussi tant mon amour est fort !
J'ai vécu d'aimer ; j'ai donc vécu de larmes ;
Et voilà pourquoi mes pleurs eurent leurs charmes...

Je vous ai montré des vers de onze syllabes, en voici de treize, assez bien rhythmés pour être chantés agréablement ; le quatrième seul aurait besoin d'une petite rectification.

Jetons nos chapeaux | et nous coiffons | de nos serviettes,
Et tambourinons | de nos couteaux | sur nos assiettes.
Que je sois fourbu, | chatré, tondu, | bègue, cornu,
Que je sois perclus, | alors que je ne boirai plus.

SCARRON, *chanson à boire.*

Les parodies avaient tant de crédit pendant le XVIIe siècle, les rimeurs obtenaient de tels succès dans ce genre, que les émules de Boileau considéraient les parodies comme des pièces de vers de nouvelle invention, qui devaient prendre et tenir leur rang après le sonnet, l'épigramme, la ballade, l'ode, etc. Nous voyons De la Croix, dans son *Art de la poésie française*, 1694, dicter sérieusement les rigoureuses lois du menuet, de la passacaille, de la sarabande, de la gaillarde, de la canarie, de la gigue, de l'allemande, de la gavotte, de

la bourrée, de la courante, de la pavane, de la chaconne même, du branle, du rigaudon, traités en vers. Si De la Croix avait publié son *Art poétique* vingt-cinq ans plus tard, croyez qu'il aurait ajouté l'ouverture à sa burlesque litanie. Fuzelier parodiait bravement les ouvertures des opéras nouveaux.

La chanson *Vive Henri-Quatre!* fut parodiée sur l'air des *Tricotets*, danse à la mode, longtemps avant le règne de ce prince.

L'opéra de *Castor et Pollux*, tout entier, fut parodié sur l'air de *la Béquille du père Barnaba*, que Charpentier, musicien de l'Académie royale, venait de faire connaître en octobre 1737 : il l'avait appris d'une chanteuse des rues. C'est ainsi que mon père a ramassé l'infiniment vieille et jolie chanson, *L'an tant cerquéye*, publiée dans mon recueil des *Chants populaires de la Provence*, bien qu'elle soit dauphinoise.

Les couplets satiriques étaient modelés, modulés sur des airs de danse connus, tels que *les Folies d'Espagne*, réellement espagnoles, ainsi que l'attestent les *boleros*, *seguidillas*, *tiranas*, calqués aujourd'hui sur cet ancien patron. Panard fit chanter sa *Critique de l'Opéra* sur un air d'opéra, le menuet d'*Hésione*. Dix-huit cents va-de-ville avaient été récités sur la gavotte de *Coronis*, 1691, lorsque Désaugiers se servit de cette mélodie plus que séculaire pour les *souvenez-vous-en* de M. et de Mme Denis. Piron chanta la critique d'une tragédie de Voltaire sur un duo de *Pyrame et Thisbé*, dansé par Mlle de Camargo, tandis que deux Égyptiens en exécutaient les parties vocales.

> Que n'a-t-on pas mis
> Dans *Sémiramis* ?
> Que dites-vous, amis,
> De ce beau salmis?

L'air des *Trembleurs*, ritournelle d'un chœur d'*Isis*, de Lulli ; *la Furstemberg*, de Campra ; *les Sauvages*, de Ra-

meau (1); le menuet d'Exaudet, violoniste de l'Opéra, 1740; la marche du roi de Prusse; la gavotte d'*Armide* (Gluck); celle de *Chimène* (Sacchini); le pas de Zéphire, de *Psyché*, ballet; l'air de *la Tréinitz*, contredanse; du *Petit-Tambour*, de *Renaudin*, *l'Anglaise*, *Vive la lithographie*, *l'Antiquaire*, etc., ont prêté leurs périodes rapides et prolongées aux couplets de facture de nos chansonniers. Mme de Sainctonge (2), De la Fond, la comtesse de Murat, Saint-Gilles, Mouret le musicien, Haguenier, Du Fresny, Fuzelier, Vergier, Panard, Collé, Favart, Pont de Vesle, avaient excellé dans ce genre de parodie. Nos contemporains ne s'y montrent pas moins habiles, Désaugiers nous a laissé des chefs-d'œuvre :

Baptiste le très cher
N'a point vu ma courante et je vais le chercher :
Nous avons pour les airs de grandes sympathies,
Et je veux le prier d'y faire des parties.

Molière parle ici pour son propre compte. Lulli, désigné sous le prénom de *Baptiste*, écrivait les parties d'orchestre des airs de chant et de danse que Molière inventait pour ses comédies. Je sais bien qu'un autre Molière (Mollier *dit*), musicien, danseur et maître de ballets, contemporain de notre illustre poète, a fait beaucoup de musique pour le théâtre. Loret, annonçant la représentation d'*Alcidiane*, ballet, dit :

Benserade en a fait les vers,
Boësset et Molière les airs.

Et dans la lettre du 27 juillet 1658 :

Dix hommes, qui suivaient ces belles,
S'introduisirent avec elles,

---

(1) *Rien, père Cyprien*, est merveilleusement rhythmé sur cet air par Collé. Je recommande cette cavatine brillante à nos cantatrices de salon.

(2) C'est Mme de Sainctonge qui, la première, ajusta les paroles d'une chanson à boire sur la ritournelle, que les violons exécutaient après le chœur des trembleurs d'*Isis*.

Non, il ne m'importe guère, etc.

Dont monsieur Molier était l'un (1),
Homme qui n'est pas du commun,
Mais dans son art un franc illustre,
Et jugé tel dans maint balustre (ruelle),
Ayant entre ses bras un luth,
A qui je fis humble salut.
Que vous dirai-je davantage?
Cet agréable personnage
Entonna lors une chanson
Admirable et de sa façon.

MOLIÈRE (Louis de Mollier *dit* de). En 1642, il était écuyer ou gentilhomme servant de la comtesse de Soissons, mère du comte qui périt à la Marfée. A cette époque, il se maria; deux ans après, il eut une fille nommée *Marie-Blanche*. La mort de la comtesse de Soissons (1644) l'ayant obligé de prendre service ailleurs, il usa de ses talents pour se faire connaître à la cour; il y reçut le titre du *musicien ordinaire du roi*. En 1664, il maria sa fille au sieur Ytier, fameux téorbiste, et tenant aussi l'emploi de musicien dans la maison royale. Le 7 janvier 1672, un mélodrame héroïque, à grand spectacle, ayant pour titre : *le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, fut représenté sur le théâtre du Marais. La pièce était du sieur de Visé, la musique du sieur de Molière, et c'est ce que nous apprend le même de Visé, journaliste, en louant son ouvrage dans son *Mercure galant*. — Les chansons en ont paru fort agréables, et les airs en sont faits par ce fameux M. de Molière, dont le mérite est si connu et qui a travaillé tant d'années aux airs des ballets du roi. » Les mêmes auteurs avaient déjà donné, sur le même théâtre, *les Amours du Soleil*, mélodrame.

Ainsi de 1656 à 1672, le musicien favori de la cour s'était vu déchoir au point de ne trouver d'emploi que sur un théâtre subalterne. Après Lambert, Lulli venait de prendre sa place,

Mollier avait obtenu la charge de maître de musique du

---

(1) Loret écrit *Molier* ou *Molière* selon que la rime ou la mesure du vers l'exige.

Dauphin, en la demandant au roi par un placet en vers, qu'il chanta sur un air de sa composition, en s'accompagnant du luth. Tribou, premier ténor de l'Académie royale de Musique, renouvela cette facétie en 1720. Il dit en prose, puis en vers, chanta, dansa même le placet qu'il remettait au duc d'Orléans, régent, et ne fut pas moins heureux que son prédécesseur. Mollier mourut à Paris le 18 avril 1688.

Nous voyons Molière et Louis de Mollier figurer ensemble, le 7 mai 1664, dans *les Plaisirs de l'Ile enchantée.* Molière y représentait Lyciscas et Moron de *la Princesse d'Élide*, et Mollier un des huit Maures qui dansent la seconde entrée du *Palais d'Alcine*, ballet. Voici les noms de ces Maures : MM. d'Heureux, Beauchamp, Mollier, La Marre, les sieurs Le Chantre, de Gan, du Pron et Mercier. Louis de Mollier est casé parmi les messieurs ; on rencontre son nom et celui de sa fille dans les plus célèbres divertissements de la cour.

Loret nous présente ce Molière composant les danses et la musique des ballets, dans lesquels il figurait au premier rang; Mme de Sévigné nous le montrera musicien lyrique.

— Je vais à un petit opéra de Molière, beau-père d'Ytier, qui se chante chez Pélissari ; c'est une musique très parfaite ; M. le Prince, M. le Duc et Mme la Duchesse y seront. » 5 février 1674.

Plusieurs ont pensé que l'auteur de *Tartufe* était étranger à toute composition de ce genre. Molière était musicien d'instinct, un peu moins que Beaumarchais, il est vrai, mais il trouvait des motifs que Desbrosses, Lulli, Charpentier, Lalande, mettaient en œuvre, en partition. Du Fresny composait les jolis airs chantés dans ses comédies. *Il est vrai que ma franchise* de *Attendez-moi sous l'Orme* eut un succès populaire. Saint-Évremond musiquait fort bien ses idylles.

Grétry m'a conté plus d'une fois que le maréchal de Richelieu, s'obstinait à l'appeler *m'ssieu de Guétry*. Notez que les nobles hommes affectaient d'estropier les noms, afin de n'avoir pas l'air de connaître les personnes, et donnaient libéralement la particule aux vilains qu'ils recevaient chez

eux, afin de les rendre un instant dignes de cet honneur. Si par hasard le prénom d'un musicien, d'un acteur, était suffisamment connu, les gens de qualité s'en emparaient, affectant de s'en servir, afin de ranger ainsi l'artiste parmi les valets.

— Si l'on feint quelquefois de ne pas se souvenir de certains noms que l'on croit obscurs, et si l'on affecte de les corrompre en les prononçant, c'est par la bonne opinion que l'on a du sien. » LA BRUYÈRE, Caractères, *de la Société et de la Conversation.*

D'après ce que je viens de dire, il sera facile de juger que ce mot *Baptiste le très cher*, dans la bouche du baron, comte ou marquis Lisandre, est un trait d'observation et de caractère, dont nul encore n'a fait honneur à Molière, parce qu'on n'en a pas compris la portée. *Baptiste* n'est point une expression d'amitié, de bonté familière, mais de mépris adroitement tempéré.

— On répète souvent la symphonie de l'opéra (1); c'est une chose qui passe tout ce que l'on a jamais ouï. Le roi disait que s'il était à Paris quand on jouera l'opéra, il irait tous les jours. Ce mot vaudra 100,000 francs à Baptiste. » Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, 1er décembre 1672.

Benserade, écrivant des vers pour un ballet, annonce de la manière suivante le quatrain qu'il destinait à Lulli :

Pour M. Baptiste, représentant un aveugle.

Ses chants harmonieux nous raviront toujours,
Sur les autres toujours ils auront la victoire;
Et pour l'intérêt de sa gloire,
Cet aveugle n'a rien à craindre que les sourds.

— On dansa un petit ballet assez joli pour avoir été fait en un moment. Le roi a un baladin, nommé *Baptiste*, qui

(1) L'ouverture et les airs de danse de *Cadmus*, qui fut représenté le 11 février 1673. Comme l'Académie royale de Musique ne mettait en scène qu'un opéra chaque année, et que le répertoire lyrique se bornait alors à trois pièces, et même à une, celles de Cambert ayant été supprimées par le brigand Lulli, Mme de Sévigné ne prend pas la peine de donner le titre de *Cadmus*. Elle sait qu'on ne s'y trompera point.

triomphe en cette matière : il fait les plus beaux vers du monde. Il est Florentin; il était venu en France avec feu mon oncle le chevalier de Guise, lorsqu'il revint de Malte. Je l'avais prié de m'amener un Italien, pour que je pusse parler avec lui : pour lors j'apprenais cette langue. Après que Baptiste eut été quelques années avec moi, je fus exilée; il ne voulut pas demeurer à la campagne : il me demanda son congé, que je lui donnai. Depuis ce temps-là il a fait fortune, et assurément c'est un illustre baladin. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1659.

MADEMOISELLE se garde bien de nous faire connaître ici la cause burlesque et véritable du congé que Lulli ne demandait pas du tout; son altesse le fit chasser de chez elle, et voici pourquoi :

Marmiton au palais du Luxembourg, Baptiste avait quitté la cuisine; son violon l'en avait tiré. C'est Orphée s'échappant du Tartare; le voilà monté d'un étage, valet de chambre violoniste, d'autres disent galopin, c'est-à-dire valet des valets de chambre! Pour un gardeur de cochons guitariste, c'était déjà de l'avancement. Il fallait encore que le vent de la fortune le lançât dans une mer plus vaste, digne de son talent et de son ambition : ce vent ne tarda point à souffler. Est-ce l'impétueux Borée, l'Aquilon si redoutable aux navigateurs, ou Zéphire à la douce haleine, qui rendit ce précieux service à Lulli? Non, et toutes les descriptions de tempêtes de Virgile ou de Camoëns ne sauraient m'être ici d'aucun secours pour conter cette mémorable aventure. Citons un couplet des brunettes que l'on chantait à la cour de Louis XIV; peut-être arriverai-je plus aisément à faire deviner ce que je n'ose dire :

Mon cœur, outré de déplaisirs,
Était si gros de ses soupirs,
Voyant votre cœur si farouche,
Que l'un d'eux se voyant réduit
A ne pas monter vers la bouche,
Sortit par un autre conduit.

Un soupir de ce genre, que fit MADEMOISELLE, amoureuse ou non, et que la vigueur, la franchise de l'exécution portèrent au loin, causa l'heureuse disgrâce de Lulli. La boutade sonore de MADEMOISELLE fit beaucoup de bruit dans le monde, il courut des vers sur ce grotesque sujet; et Lulli, témoin auriculaire, s'avisa de les mettre en musique, avec ritournelles imitatives. Son air et les paroles se chantèrent partout, et MADEMOISELLE congédia sur-le-champ l'impertinent compositeur. Qu'importe? la chanson était à la mode et son auteur aussi; de toutes parts on le recherche, tous l'accueillirent et le fêtèrent. Ses repas n'étaient plus servis à l'office du Luxembourg; les seigneurs le régalaient bien de temps en temps; mais il ne pouvait se fier à ces bonnes fortunes, il eût été trop souvent forcé de compter des pauses. Il fallait vivre, et, fier de son talent, Baptiste se présente au chef de la bande des violons du roi Louis XIV. On le reçut... comme premier violon sans doute? — Non, ces vingt-quatre racleurs, ces pitoyables ménétriers avaient chacun acheté leur charge, payé le droit d'écorcher les oreilles royales, au petit lever, au petit coucher, aux festins, aux grandes, aux bonnes, aux petites fêtes, et nul ne voulut céder le pas au jeune maître qui n'avait pas de quoi financer l'emploi qu'il méritait si bien. Lulli fut admis comme garçon d'orchestre; c'est lui qui pliait, ficelait avec soin les cahiers et portait les instruments de ces messieurs les jongleurs en titre.

Louis XIV avait pris une part active aux facéties dirigées contre MADEMOISELLE, contre cette cousine dont il se joua plus tard d'une manière indigne, et qu'il dépouilla honteusement pour enrichir ses batards. Musicien routinier, Louis avait la prétention d'être fin connaisseur; il voulut voir, entendre l'auteur de la fameuse chanson, trouva ses airs délicieux, fut enchanté de son exécution, et, comme il n'y avait point de place vacante dans sa troupe de racleurs, il créa tout exprès une bande nouvelle que Lulli put former, exercer et conduire à sa fantaisie. On la nomma *les petits violons*. Instruits par un professeur habile, ils surpassèrent bientôt leurs an-

ciens, *les grands violons*. Lulli devint ensuite compositeur pour les ballets de sa majesté, surintendant de la musique de la chambre, bouffon en titre d'office et directeur de l'Opéra.

— Ah! fi de cet opéra! Peut-on revenir à la toile de Cretonne, quand on s'est servi si longtemps de batiste? Ce calembour date au moins de 1688. »

Mlle Aïssé dit en ses *Lettres* : — Pour la Le Maure, elle est bête comme un pot; mais elle a la plus surprenante voix qu'il y ait dans le monde; elle a beaucoup d'entrailles, et la Pellissie beaucoup d'art. On fit l'anagramme de cette dernière qui est *pilleresse*. »

Cet anagramme satirique n'en est pas un. Son irrégularité vient de ce que les noms des acteurs, ne figurant jamais sur l'affiche, et rarement dans le *Mercure*, journal que peu de personnes lisaient, ces noms étaient écrits et prononcés de diverses manières. Chacun leur donnait l'orthographe qui lui plaisait le plus, ou les estropiait à plaisir. Il n'eût pas été du bel air de savoir au juste comment s'appelaient *ces gens-là*. Témoin ces mêmes *Lettres de Mlle Aïssé;* les noms de Mlles Antier, Pélissier, celui du ténor Muraire, y sont écrits *Entie*, *Pellissie*, *Murer*. Dans une édition récente de ce livre, on a corrigé ces fautes. De telles rectifications doivent être faites au moyen de notes et non pas dans le texte, si l'on veut conserver à l'ouvrage sa physionomie historique.

Plusieurs auteurs se décidèrent à laisser mettre leurs noms sur les affiches des spectacles en 1617, après le succès prodigieux de *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile Viaud. *Les Bergeries*, de Racan, 1618 : *Sylvie*, de Mayret, 1621 ; *Amaranthe*, de Gombaud, 1625 ; ayant ennobli le Théâtre-Français, dont Théophile avait si bien commencé la réforme, cet usage devint général, et tous les auteurs voulurent être nommés. Avant 1617, l'affiche désignait seulement les drames, et les comédiens annonçaient que *leur auteur* ferait représenter un tel jour une pièce nouvelle, ayant tel titre.

Les acteurs de tous les théâtres n'ont été nommés sur les affiches que le 22 juin 1791.

Rédacteur anonyme du *Calendrier des Spectacles*, l'abbé De la Porte écrit tour à tour *Le Quin*, *Le Kin*, *Le Kain*, *Le Quint*, *Lequint*, *Lekain*; *Clerval* et *Clairval*.

Jéliotte, *Jéliot*, *Jéliote*, *Jélyotte*, *Jélyot*, *Géliote*, *Géliot*, *Gélyotte*, *Géliotte*, *Julio*, ce nom est imprimé de dix manières différentes. La première est la bonne, c'est justement celle que vous rencontrerez le moins souvent. Marmontel lui-même, l'ami de ce chanteur, le commensal du financier la Poupelinière, écrit *Géliotte* et *la Poplinière*. Fiez-vous aux contemporains! le plus sûr est d'avoir recours aux autographes. Les dictionnaires, les médailles, oui, les médailles pourraient vous tromper. Sur ces bronzes mystificateurs, vous lirez : *Méhul, compositeur français; Nicolas Piccini*. Quelqu'un a pu, quelqu'un peut même encore répondre au nom de *Piccini;* mais certes ce n'est point l'auteur illustre de *la Cecchina*, de *Didon*, que vous représentez. Celui-là signait *Piccinni*.

Quand il s'agit de lancer un nom dans l'océan des âges, au moins faudrait-il connaître ce nom. Une lettre de plus ou de moins est une montagne ou bien un abîme sans fond qui vient défigurer l'image, dès longtemps offerte et considérée sous une autre forme. *Auber* est un nom élégant, distingué comme le musicien qui le porte. Usez de votre droit de tout enlaidir en écrivant *Aubert* vous me désenchantez; au premier abord, je croirai que vous me désignez un marchand de cannes ou de peaux de lapins. *Aubert* n'est pas moins horrible pour un œil exercé que ne le serait *Rossin*, que ne l'est *Piccini*. Toutes les bévues insignes et monumentales de nos typographes, de nos graveurs en médailles ont leur source commune dans le *Dictionnaire de Boiste*. Ce lexique est terminé par une malencontreuse litanie des hommes célèbres dont les noms sont estropiés à plaisir. Nous verrons éclore quelque matin la médaille de *Paësiello;* Boiste l'aura voulu. Consultez la nomenclature que ce bouffon nous a crayonnée; vous y verrez :

Paësiello ou Paisiello.

Ceci passe toute croyance. Voilà donc l'auteur de *Nina*,

Qui tantôt est Pyrandre et tantôt Armédon.

Mais comme *Paësiello* marche avant *Paisiello*, le candidat en tête de la ligne doit être évidemment préféré : les compositeurs d'imprimerie ne manquent jamais de l'élire.

Voilà Paisiello possédant, grâce à Boiste, deux appellations et deux signatures bien distinctes. Sauf à se voir priver d'une succession, à voir casser son mariage par supposition de personnes, à voir ses obligations protestées, etc. ; etc. Il a deux noms. Un pour la ville, l'autre pour la campagne. Un pour les jours ordinaires, l'autre pour les dimanches et fêtes. Un pour les registres de son curé, l'autre pour l'affiche des spectacles. Un pour se marier, l'autre pour rester garçon. Que d'agréments, que de commodités un lexicographe peut donner au grand homme qu'il inscrit sur ses tablettes ! Quel dommage que l'auteur de *Nina*, de *Pirro* n'ait point profité de ces avantages précieux ! Ce bienfait, hélas ! est venu se poser sur sa tombe !

Paisiello, selon Boiste, cesse d'être un homme. Il devient fruit, meuble, bâtiment, tout ce que vous voudrez. Il a deux noms comme plusieurs de ces objets ; car on peut dire en bon français *courge ou potiron*, *rave ou navet*, *sofa*, *divan ou canapé*, *fenêtre ou croisée*, *maison*, *ménil*, *manoir*, *mas*, *mazet*, etc.

Depuis que la langue de Pétrarque et de Métastase existe, jamais un Italien n'a pu signer *Paësiello*. On n'use point en Italie du tréma, de l'accent aigu, de l'accent circonflexe. Un linguiste qui se fait imprimer devrait savoir cela.

Paësiello ! Qu'il est agréable pour un musicien de rencontrer ce mot horrible et barbare sur les murs de nos théâtres, ou dans un livre de luxe (1) ! de le voir moulé curieusement en beaux caractères *parangon*, *saint-augustin* ou *cicéro gros-œil*, estampé sur vélin, *candidior nive*, plus blanc que la neige ! Peut-on estropier les gens avec plus de solennité ?

---

(1) Dans toutes les éditions des *OEuvres de Chateaubriand*, et dans ses *Mémoires* publiés en 1851 ; dans la *Correspondance* de Galiani, qui certes avait écrit parfaitement le nom de son illustre compatriote.

Je pensais que d'autres noms, d'une célébrité plus grande, recevraient du compilateur Boiste les honneurs de l'alternative, si grotesquement octroyée à celui de Paisiello. Je m'attendais à trouver sur la même liste :

Homard ou Homère,
Virgule ou Virgile,
Molaire ou Molière.

J'ai cherché vainement : ces noms étaient parfaitement figurés. Il paraît que Boiste les connaissait mieux.

Méhul, compositeur français. La médaille de Méhul nous dit qu'il était Français : cela se comprend à merveille. Le mot intermédiaire n'est pas aussi clairement significatif.

Méhul compositeur; de quoi? Composait-il des tableaux, plans et dessins? composait-il des élixirs, juleps, mixtures, robs, onguents, pâtes pectorales, sirops de thridace, limace ou rabasse, du nafé, du choca, du racahout, inconnu des Arabes, ou des remèdes sans nom (1)?

Méhul était-il *compositeur* dans une imprimerie?

Était-il *amiable compositeur*, que des parties choisissaient pour terminer leur différend?

Était-il *compositeur*, habile en théorie, savant au suprême degré dans le contrepoint, et n'ayant jamais produit aucune œuvre pratique?

Non, Méhul était *compositeur* de musique; il a mis au jour des compositions musicales à bon droit admirées.

Voilà ce que vous avez voulu faire entendre; nous le devinons, quoique vous ne l'ayez pas dit. Nous le devinons, parce que Méhul était notre compatriote, notre voisin, notre ami, notre maître.

La numismatique, le style lapidaire, exigent que l'on s'exprime avec une lucidité parfaite, en peu de mots. Dans mille ans serez-vous présent à l'appel, afin d'expliquer votre logo-

(1) M. PURGON. Un clystère que j'avais pris plaisir à composer moi-même. » MOLIÈRE, *le Malade imaginaire.*

griphe? Sans vous ingénier pour être incompris, n'était-il pas plus simple, plus naturel, et surtout plus logique d'écrire : *Méhul musicien*, comme vous feriez *Alfred de Musset poète, Ingres peintre, Pradier statuaire?* Est-il dans nos collections quelque médaille annonçant que Poussin était un *faiseur*, et Puget un *tailleur? Faiseur, tailleur*, ne demanderaient pas une glose explicative plus longue que le commentaire réclamé par le vocable *dubius, anceps*, compositeur.

Lorsque Molière produisit en scène *les Facheux*, Scarron avait déjà mis au jour une satire très remarquable sur le même sujet.

Il est ainsi de grands diseurs de riens ;
De ceux qui font d'éternelles redites,
De ceux qui font de trop longues visites ;
Ajoutons-y les réciteurs de vers ;
Ceux qui premiers savent les nouveaux airs,
Et qui partout, d'une voix téméraire,
Osent chanter comme ferait Hilaire ;
Le grand parleur toujours gesticulant ;
Celui qui rit et s'écoute en parlant ..

Épître chagrine ou satire II.

Vous le voyez, Scarron n'avait pas oublié le musicien, que Molière a ressaisi.

Plusieurs écrivains du XVIIe siècle, contemporains de notre illustre poète comique, ont porté le nom de *Molière*. Au musicien, danseur et maître de ballets, Mollier, dont j'ai déjà parlé, nous ajouterons :

MOLIÈRE, comédien, auteur de plusieurs drames sérieux, non imprimés, oubliés maintenant, et qui l'avaient fait surnommer *le Tragique*, afin de le distinguer du brillant homonyme qui lui vaut un numéro dans la dynastie des Molières. Cet émule d'Alexandre Hardy, ce tragique, puisqu'il faut le désigner par son ambitieux sobriquet, vivait encore en 1620. Maupoint, en sa *Bibliothèque des théâtres*, et Léris, Voltaire, ses copistes, attribuent à ce Molière, comédien, une tragédie

intitulée *Polyxène*, et fondent leur opinion sur ces vers de Racan :

A LA POLYXÈNE DE MOLIÈRE.

Belle princesse, tu te trompes
De quitter la cour et ses pompes,
Pour rendre ton desir content.
Celui qui t'a si bien chantée
Fait qu'on ne t'y vit jamais tant
Que depuis que tu l'as quittée.

Comme il existe un roman de *Polyxène*, écrit par un autre Molière, publié par Ant. de Sommaville, en 1632, dix ans après la mort de son auteur, plusieurs critiques ont pensé que du titre du roman on avait fait celui de la tragédie. Je ne partage point cette opinion.

Dans ce temps où les auteurs, qui travaillaient pour le théâtre, ne brillaient pas du tout par l'invention et le choix des sujets, où les mêmes combinaisons dramatiques étaient sans cesse remises en scène, où les romans étaient la paraphrase des tragédies, et les drames l'abrégé des romans; où l'*Astrée* seule avait fourni les sujets de vingt-cinq drames, les deux *Polyxènes* ont très-bien pu marcher de front et triompher à la même époque dans les salons et sur le théâtre, où deux autres paires de *Polyxènes*, tragédies, (1) les avaient précédées ou suivies, de 1577 à 1729. Et je ne compte pas la *Polyxène* de La Serre, musiquée, en 1706, par Colasse; je ne dis rien d'*Achille et Polyxène*, que le parolier Campistron, merveilleusement secondé par ses musiciens, Lulli, fils, et Colasse, avait déjà fait tomber, en 1687, à l'Opéra. Le mousquetaire Saint-Gilles célébra cette chute et le succès d'*Enée et Lavinie* par des chansons satiriques, longues facéties en couplets, dont notre ami Désaugiers s'est évidemment inspiré

(1) *Polyxène* de Jean Béhourt, 1597; de Billard de Courgenay, 1607; de La Fosse, 1696; de d'Aigueberre, 1729.

De 1610 à 1725, on a compté cinq tragédies de *Mariamne*; pourquoi cette même époque aurait-elle été moins féconde en *Polyxènes?*

pour écrire sa joyeuse parodie en vaudevilles de *la Vestale*.

Un écrivain cite faux ou se trompe en interprétant certain passage lu trop légèrement. Il établit ensuite une opinion sur ce fondement erroné, vicieux, et dix ou douze auteurs vont adopter ou combattre cette opinion pendant un siècle sans que l'un d'eux ait la pensée de remonter à la source afin de vérifier si le fait, si le doute peut exister, et si le trompeur ne s'est pas lui-même trompé. Léris, Voltaire et les autres copistes de Maupoint ont juré sans examen sur la foi de leur prédécesseur. S'ils avaient jeté les yeux sur une page de la *Polyxène* de Molière, sûr une ligne de Racan, ils auraient vu que les vers de ce poète ne pouvaient se rapporter qu'au roman.

A LA POLYXÈNE DE MOLIÈRE.

Épigramme,

Pour mettre au commement de son livre.

Bien qu'une tragédie soit un livre, et parfois un livre de la plus haute importance, l'usage ne veut pas qu'on dise *un livre* en parlant de la plus belle tragédie. S'il s'agissait d'un opéra, nous dirions *un livret*, mais une tragédie s'appelle tout simplement *une tragédie*. On dira *la comédie*, et non pas *le livre du* Mariage de Figaro, quoique ce drame et sa longue préface aient fourni la matière d'un volume de 255 pages in-8 à son premier éditeur. Croyez que si Racan avait voulu désigner l'œuvre scénique de l'autre Molière, il n'eût pas manqué d'écrire *Épigramme pour mettre au commencement de sa tragédie.*

Cette épigramme recevrait aujourd'hui le titre de *madrigal*. On ne le donnait alors qu'aux petites pièces dont le nombre de vers excédait celui de quatorze; sans avoir égard au texte flatteur ou malin de la pièce.

A cette époque, un auteur qui se préparait à mettre au jour un livre, demandait à ses confrères, à ses amis, des pièces de vers qu'il plaçait en tête de l'ouvrage nouveau. Ces

vers étaient, comme on le pense, à la louange de l'auteur et du livre. Une longue litanie de madrigaux, d'épigrammes, de sonnets, d'épîtres, de rondeaux, enregistrés avant la préface et signés par des auteurs renommés, recommandaient admirablement la production adressée à des lecteurs dont aucune gazette ne pouvait former ou diriger l'opinion. Cette réclame officieuse où l'on voyait briller des noms tels que ceux de Malherbe, de Racan, de Corneille, de Segrais, de Maynard, de Mlle de Scudéry, etc. parmi les noms des rimeurs plus ou moins vulgaires, qui profitaient de toutes les occasions de se faire imprimer gratis, en si brillante compagnie ; cette réclame était d'un précieux secours, et décidait plus d'un amateur à faire emplette du livre inconnu. Que de noms d'auteurs n'ont dû qu'à des bagatelles de ce genre l'avantage de figurer dans nos archives littéraires ! Les préludes laudatifs, exécutés par vingt, trente, soixante mains différentes, étaient l'*Almanach des Muses* de l'ancien temps. On y voit des pièces en vers français, italiens, provençaux, espagnols, grecs et latins. Adam Billaut, menuisier de Nevers, en publiant ses poésies, les fait précéder par soixante-sept pièces polyglottes, écrites en son honneur, qu'il réunit sous ce titre *Approbation du Parnasse*, approbation qui se déploie sur un tiers de son volume des *Chevilles*, 1644. Nous lisons septante-sept opuscules du même genre en tête de *la Muse naissante du jeune Beauchasteau*, 1657.

Cet hommage de l'amitié, cette apostille de la puissance, d'un secours précieux pour un roman, un poème, un recueil d'églogues, qu'on allait offrir aux lecteurs indifférents ou prévenus d'une manière peu favorable, afin d'attirer, de captiver leur attention, afin de se concilier leur estime, ne pouvait être d'aucune utilité pour une pièce de théâtre. Une tragédie, une comédie n'était livrée à l'impression qu'après avoir été soumise au jugement du public assemblé dans une salle de spectacles. La chute ou le succès devenait un fait accompli contre lequel tous les madrigaux du monde seraient venus briser leurs pointes.

Molière avait déjà publié son roman de *Polyxène*, lorsque Racan imagina de rimer une épigramme en l'honneur de cette belle princesse. L'épigramme n'ayant pu figurer en tête du roman, le poète l'inséra dans ses œuvres, pour l'y garder à la disposition de Molière ou de son éditeur, qui n'eût pas manqué de l'estamper en tête du livre, s'il avait été réimprimé.

Polyxène, ce nom se présentait si galamment pour rappeler à Maupoint, à Léris, à Voltaire, etc. la fille de Priam, que tous ces historiens se sont laissé tromper. Ce nom troyen les a transportés dans les murs d'Ilion, sur les bords du Scamandre et du Simoïs; ils y ont vu Pyrrhus amoureux, Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille, Hécube inconsolable, et, sur la foi du titre, ils ont pensé que Molière avait déployé tous ses moyens tragiques dans son livre. S'ils s'étaient avisés de lire une seule page de ce roman, ces historiens auraient vu que Polyxène, fille d'un souverain possédant *un des plus beaux royaumes d'Asie*, aime le chevalier Clyante, est aimée du preux Cloryman, *quitte la cour et ses pompes*, se met en religion dans un convent de Diane, et sacrifie l'amour qu'elle a pour Clyante, à la reconnaissance qu'elle doit à Cloryman; disant à ces deux illustres rivaux : — Afin que vous ne treuviez pas ma perte si estrange, asseurez-vous que puis que je ne puis estre à vous, je ne seray jamais à personne. »

Ce qui n'empêche pas que Molière le tragique n'ait mis en scène les infortunes de la fille de Priam en faisant représenter une tragédie de *Polyxène*.

Molière (François Picardet, sieur d'Essertines et de) vivait à la cour et fut assassiné vers 1623. Plusieurs attribuent à ce Molière les tragédies du précédent; c'est une erreur qu'ils ont puisée dans le dictionnaire de Moréri.

— Il faut demeurer d'accord que ce furent MM. de Gomberville, de Coulomby, Faret et Molière, qui, les premiers, écrivirent avec une extrême pureté; comme étant des principaux de ceux qui s'étaient heureusement dégagés de

l'ignorance ancienne. M. de Molière traduisit un livre espagnol de Guévare, du *Mépris de la cour* (1621, in-8), fit *la Semaine amoureuse*, et la première partie de *Polyxène*.

» On ne doit pas prendre aussi le sieur de Molière, qui a fait un dictionnaire historique et poétique, pour celui qui a fait le roman de *Polyxène*, ni pour celui qui a fait *l'École des femmes*. Chacun d'eux a son prix et sa réputation à part.

» Plusieurs autres romans ont eu du cours en divers temps, comme *la Polyxène* de Molière, dont il y a deux suites différentes, qui toutes deux ne sont pas du même auteur.» Baillet, *Jugements des savants*.

— Le sieur Sorel ayant dit que Molière, auteur de *la Polyxène*, eût pu produire un jour de meilleures choses, s'il n'eût point été aussi malheureux que d'Audiguier, ajoute qu'ils ont tous deux été assassinés par ceux qu'ils tenaient pour leurs amis.

« Molière, traducteur du *Menosprecio* de Guevara, est moins connu par cette version que par le roman de *Polyxène* qu'on ne lit pourtant plus il y a longtemps, non plus que ses autres ouvrages qui consistent, non pas, comme dit Moréri, en diverses pièces de théâtre, car il n'en a fait aucune, mais uniquement dans le livre intitulé *la Semaine amoureuse*, et en quelques lettres (sept) qui se trouvent imprimées dans des recueils (celui de Faret) publiés au commencement du XVIIe siècle. On ne le confondra pas avec le Molière si célèbre par ses comédies, mais il faut se garder aussi de le confondre avec le Molière auteur d'un dictionnaire français historique.

» Ch. Sorel, en sa *Bibliothèque française*, page 261, place Molière, auteur de *Polyxène* (roman), parmi les traducteurs qui écrivaient poliment et qui, suivant les maximes de Malherbe, gardèrent une grande pureté dans leur style. » Bayle, *Dictionnaire*, etc., au mot Audiguier (d').

Ces *diverses pièces de théâtre*, que Moréri attribue à Molière le romancier, prouvent de nouveau l'existence de Molière *le Tragique*, le comédien qui les avait faites.

La mort avait empêché Molière d'Essertines d'achever son roman ; deux auteurs s'empressèrent d'en écrire la suite et le dénouement.

LA POLYXÈNE *du sieur de Molière, avec la suite publiée par le sieur de Pomeray.* Paris, Toussaint du Bray, 1632, 1635, in-8.

La Vraye suite des adventures de LA POLYXÈNE *du feu sieur de Molière, suivie et concluë sur ses mémoires*, (sans nom d'auteur). Paris, Ant. de Sommaville, 1634, in-8.

Odes spirituelles sur l'air des chansons de ce temps, du sieur de Molière, 1623, in-8, publiées par sa veuve, ce qui prouve que l'auteur fut assassiné vers 1623, tandis que Bayle place en 1630 ce funeste événement.

— Depuis la mort de nostre pauvre Molière, je treuve de si grandes douceurs dans les entretiens qui ont quelque chose de triste et de funeste, que je n'en sçaurois divertir ma pensée. » Voilà ce que je lis dans une des lettres que Faret a recueillies et publiées, chez Toussaint Quinet, en deux volumes in-12, sous la date de 1634 ; mais cette lettre ne porte ni date, ni signature. *Page* 511 *du tome second.*

Saint-Amand déplore aussi la mort de Molière, qu'il désigne sous le nom de *Lysis* en ses *Visions.*

Puis quand il me souvient de l'horrible aventure
Qui mit tout mon bonheur dedans la sépulture
En y mettant Lysis, et qu'il m'est défendu
De chercher seulement le bien que j'ai perdu,
Je m'abandonne aux pleurs, je trouble tout de plaintes,
Un mortel désespoir me donne mille atteintes,
Et parmi les tourments qui m'ôtent le repos,
Songeant à ses écrits je dis à tout propos,
O belle Polyxène, amante infortunée !
Tu dois bien regretter sa courte destinée,
Puisqu'une telle fin t'interdit d'espérer
Celle des longs travaux qui te font soupirer !
Le précieux enfant d'une si rare plume !
Beau livre, grand trésor ! mais trop petit volume :
Ouvrage que la mort empêcha de finir !
Je crois que t'ayant vu tout bon sens doit tenir
Que la plus belle chose en quoi que l'on souhaite

Se pourra désormais appeler imparfaite,
Si plutôt on ne dit que pour être divin,
O livre nompareil! tu n'as point eu de fin.
Et je n'en mettrai point à l'ennui qui me ronge :
Car soit que ton auteur me vienne voir en songe,
Et que je pense à lui comme je fais toujours,
Mes larmes et mes cris auront un même cours,
Ma pitié lui veut rendre à jamais cet hommage;
En tous lieux où j'irai, sa vaine et pâle image
Visible à moi tout seul et regrettable à tous,
Me contera sa mort, me contera ses coups.
Et m'inspirant au cœur ce que pour allégeance
Lui pourra suggérer une horrible vengeance,
Contre cet assassin rempli de trahison,
Qui termina ses jours en leur verte saison,
Me mettra dans les mains les plus pesantes chaînes,
Les feux les plus ardents, et les plus longues gènes,
Pour en punir ce monstre, et faire un châtiment
Que l'on puisse égaler à mon ressentiment.

MOLIÈRE (Juigné, sieur de la Broissinière, et sieur de), auteur d'un *Dictionnaire théologique, historique, poétique et cosmographique*, etc., ouvrage plus que médiocre, mais dont le succès fut immense et prolongé. C'était le premier livre de ce genre que l'on eût écrit en français; la septième édition porte la date de 1644, in-4; la dixième fut publiée en moins de trente ans.

MOLIÈRES (Joseph Privat, abbé de), mathématicien, né à Tarascon (Provence) en 1677, ne devrait point figurer ici, puisque son nom diffère de celui de son illustre prédécesseur.

Ce Molières se plaisait à travailler dans son lit. Sa nièce et sa cuisinière étant sorties, un voleur se glisse dans son appartement du Collége-Royal. — Monsieur, à qui en voulez-vous? — A votre bourse. — Mon argent est dans le tiroir à gauche de ce bureau. Ouvrez-le, prenez l'argent; mais de grâce ne dérangez pas mes papiers. — N'avez-vous que cela? — Cherchez tant qu'il vous plaira, mais je vous en supplie, monsieur, ne dérangez pas mes papiers.»

La recherche faite et le vol consommé, le voleur se retire, mais il néglige de fermer la porte; c'était en hiver. — Mon-

sieur, monsieur, avez-vous laissé mes papiers en ordre? — Oui. — Eh bien! veuillez me rendre encore un service, en tirant la porte sur vous. »

Le 5 octobre 1788, un acteur portant le nom de *Molière* débute à la Comédie-Italienne par le rôle de Colin dans *la Dot*, opéra comique de Desfontaines, musiqué par Dalayrac.

Mlle Molière a tenu pendant longtemps, et d'une manière très distinguée, l'emploi de soubrette aux théâtres Feydeau, Louvois et de l'Odéon sous la direction de Picard. Elle a créé le rôle de Mme de Senneville, de *la Petite Ville*, comédie charmante de ce directeur. 1801. Mlle Molière épousa le danseur Aumer, maître de ballets.

— L'excellent comique, M. Raisin, avait un si grand talent que, dès son enfance, on l'avait appelé *le petit Molière*. PALAPRAT, *Discours sur* l'Importan*t*, *comédie*, 1694.

MOLIÈRE, village, commune de Saint-Quentin (Isère).
MOLIÈRE, village, commune de Chemazé (Mayenne).
MOLIÈRE (la), village, commune d'Yronde (Puy-de-Dôme).
MOLIÈRE (la), village, commune de Pomayrols (Aveyron).
MOLIÈRES, village du Languedoc (Aude).
MOLIÈRES, village du Périgord (Dordogne).
MOLIÈRES, village du Dauphiné (Drôme).
MOLIÈRES, village du Languedoc (Gard).
MOLIÈRES, village du Quercy (Lot).
MOLIÈRES, petite ville du Quercy (Tarn-et-Garonne).
MOLIÈRES (les), village, comm. de Saint-Pierre-la-Roche (Ardèche).
MOLIÈRES (les), village de l'Ile-de-France (Seine-et-Oise).
MOLIÈRES (les Grandes et les Petites), village (Seine et-Oise).
MOLIERRRE, village, commune de Meyrannes (Gard).
MORIÈRES, village, commune d'Avignon (Vaucluse). Toujours empressés d'enlever les aspérités du langage, les Vauclusiens prononcent *Mouicra* en provençal, et *Molière* en français.

Molière, *la Molière*, *les Molières*, viennent de *molearia*, au pluriel *moleariæ*, lieux où l'on rencontre des carrières de pierres à meules, meulières. Voyez le Glossaire de Du Cange pour ces mots de basse latinité.

Un terrain marécageux, mou, sur lequel on ne pourrait s'aventurer sans risquer de s'y planter comme un saule, est

appelé *molière*. — « L'après-dîner, le roi alla tirer. Son cheval s'enfonça jusqu'au ventre dans une molière, une de ses jambes fut pressée sous son cheval; mais les courtisans qui suivaient le roi le dégagèrent promptement. » DANGEAU, *Mémoires*, 3 septembre 1702.

Voilà quinze villes, bourgs ou villages de France portant le nom de *Molière*, qui le présentent à l'œil ou le font sonner à l'oreille (1). Jean-Baptiste Poquelin n'a jamais fait connaître la raison qui lui fit choisir, adopter le surnom de *Molière*, qu'un auteur comédien avait déjà porté.

Mémoire de Poquelin, tel est le titre d'un manuscrit de quatre pages in-2, que j'ai découvert à la Bibliothèque nationale; il fait partie de la collection de Clérambault. J'ai rencontré plus tard, à la Bibliothèque du Louvre, ce mémoire imprimé, parmi d'autres pièces relatives aux théâtres de Paris dans le recueil A 690. L'opuscule manuscrit de Poquelin porte la date de 1736, sa reproduction, imprimée en sept pages in-4, est sans date, sans nom de typographe. Ce mémoire a pour objet l'administration de l'Académie royale de Musique, proposant d'utiles réformes touchant la distribution, le prix des places, le recrutement des chanteurs, l'établissement d'une école spéciale de chant et de danse, etc. J'ai fait usage de ces documents pour mon histoire des *Théâtres lyriques de Paris*.

Faut-il ajouter un nouveau Poquelin à la nomenclature des arrière-cousins du célèbre Jean-Baptiste Poquelin de Molière, donnée par Beffara ? Je ne le pense pas. L'opuscule dont il s'agit nous vient sans doute d'un des membres déjà cités par ce biographe; probablement de Poquelin, conseiller

(1) Voyez, pour les détails, l'excellent et précieux livre ayant pour titre: *Histoire des Communes et des Villes de France*, splendide ouvrage illustré de 100 gravures, de costumes coloriés, plan et armes des villes, etc., publié avec les encouragements des Ministres de l'intérieur et de l'instruction publique, par A. GIRAULT DE SAINT-FARGEAU. 3 volumes in-4, Paris, 1845, deuxième édition.

référendaire à la chancellerie de Paris, décédé le 11 mai 1772, âgé de huitante-quatre ans environ.

Leroux, en son *Dictionnaire comique, satirique, burlesque et proverbial*, cite souvent L'ENFER BURLESQUE *de Molière*. Leroux se trompe grossièrement, et je dois signaler ici la cause de son erreur. Un petit volume in-18, de 112 pages, sans nom d'auteur, édition prétendue de Cologne, de Jean le Blanc, parut en 1677, quatre ans après la mort de Molière. Voici le titre de ce livret, contenant trois sortes d'ouvrages différents ; voici le titre que je dois figurer ainsi qu'il est disposé, figuré sur le satanique volume :

L'ENFER BURLESQUE.

LE MARIAGE DE BELPHÉGOR (1).

Épitaphes de

M. DE MOLIÈRE.

Il est certain que Leroux, n'ayant porté ses yeux que sur la première et la dernière ligne de ce frontispice, a pensé que cet *Enfer burlesque* était de Molière et l'a cité quatre fois en l'attribuant à l'auteur de *Tartufe*, faisant suivre tous les versicules empruntés par ces mots ENFER BURLESQUE *de Molière*. Si Leroux avait lu de suite les 70 pages de cette platitude méchamment stupide, insipide, il se serait abstenu d'en accuser Molière. Si la nullité du plan, le style pitoyable de l'anonyme satirique ne l'avaient pas suffisamment averti, la rimaille hideuse, infâme, devait le faire reculer d'horreur, et lui prouver que son ténébreux auteur n'avait creusé *l'Enfer* que pour y précipiter Molière : 132 versicules sont destinés à cette œuvre de lâche perfidie. Voici les derniers, qui ne sont pas les plus injurieux :

J'aurais pu jouir davantage
D'un si facétieux langage ;

---

(1) Imitation en prose du *Belfagor* de Machiavel, par Tannegui Le Fèvre, 1664, in-18.

Mais un tintamarre soudain
Vint interrompre ce lutin,
Lorsque, par un ample Satyre,
Il me figurait Élomire (1)
Qui ne trouva dedans sa fin,
Ni dieu, ni loi, ni médecin,
Car son *Malade imaginaire*,
Lui faisant fermer la paupière,
L'envoya prendre possession,
De cette place de renom,
Qui est tombée en son partage
Comme par droit d'héréditage.

La gravure placée en tête du volume représente Molière subissant en enfer, et par le feu, la peine qu'il avait fait éprouver à Pourceaugnac d'une autre manière : les diables apothicaires sont armés de soufflets d'où jaillissent des flammes acérées.

Sur l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, B 9342, je lis cette note manuscrite :

— Ce poème de *l'Enfer burlesque* est du sieur Jaulnai. Il a reparu sous le titre de : *Les Horreurs sans horreur.*»

Revenons aux *Facheux*, Acte II, scène 7.

Dieu préserve, en chassant, toute sage personne
D'un porteur de huchet qui mal à propos sonne !

Le huchet est un cornet de chasseur qui sert à hucher, appeler les chiens. Nous avons déjà vu que les bergers et les bergères du Poitou s'appelaient par des huchements d'une syllabe : *Ou ! oup ! ou ! oup !*

Misenus du haut d'un rocher
Se mit aussitôt à hucher,
Et de sa trompe entortillée,

---

(1) *Élomire*, anagramme du nom de *Molière*, déjà mis au jour par les ennemis de ce grand homme, et pendant sa vie. *Élomire hypocondre ou les médecins vengés*, comédie en cinq actes, en vers, de *Le Boulanger de Chalussay*, 1670.

A notre troupe appareillée
Donna le signal de sortir.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre III.

ACTE III, SCÈNE VI.

DAMIS.

Célébrons l'heureux sort dont vous allez jouir,
Et que nos violons viennent nous réjouir.

ÉRASTE.

Qui frappe là si fort?

L'ÉPINE.

Monsieur, ce sont des masques
Qui portent des crincrins et des tambours de basques.

Pour imiter la grenouille, les enfants adaptent un morceau de parchemin à l'ouverture d'un tuyau de canne de Provence (*arundo donax*) très-court, fermé par son nœud à l'autre bout, et font passer un crin dans ce parchemin percé de deux trous faits avec une épingle. Au moyen d'un baton passé dans le vide que laisse le crin, dont on a lié les deux bouts par un nœud, on fait tourner vivement le tuyau de canne autour du baton. Tel est le crincrin véritable, que plusieurs appellent à tort un *instrument chargé de grelots*.

Dans le violon, ce n'est pas l'archet qui résonne, et ses cordes ne sont pas faites de crins. Cependant on a désigné par *crincrin* un méchant rebec, un racleur de violon aux oreilles fatal.

LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES.

MOLIÈRE, 1663.

SCÈNE VI.

DORANTE.

Ris tant que tu voudras, je suis pour le bon sens, et ne saurais souffrir les ébullitions de cerveau de nos marquis de Mascarille. J'enrage de voir de ces gens qui se traduisent en ridicule, malgré leur qualité; de ces gens qui décident toujours, et parlent hardiment de toutes choses, sans s'y connaître; qui dans une comédie se récrieront aux méchants endroits, et ne branleront pas à ceux qui sont bons; qui, voyant un tableau, ou écoutant un concert de musique, blâment de même et louent tout à contre-sens, prennent par où ils peuvent les termes de l'art qu'ils attrapent, et ne manquent jamais de les estropier, et de les mettre hors de place. Eh, morbleu! messieurs, taisez-vous. Quand Dieu ne vous a pas donné la connaissance d'une chose, n'apprêtez point à rire à ceux qui vous entendent parler, et songez qu'en ne disant mot, on croira peut-être que vous êtes d'habiles gens.

Que de raison, de justesse, de fine et mordante critique! Les enseignements de Molière se rapportent à merveille aux personnes de toutes les époques. Si par hasard nous n'avions plus de marquis pour accepter le lot que Dorante leur adresse, les littérateurs qui se mêlent d'écrire sur la musique et les arts du dessin, dont ils n'ont pas fait une étude sérieuse, en recevraient l'application. Jean-Sébastien Bach eût-il mieux raisonné? Gluck, Mozart, eussent-ils imposé silence à La Harpe, à Geoffroy, leurs stupides critiques, avec des arguments plus solidement persuasifs?

— Tel à un sermon, à une musique, ou dans une galerie de peintures, a entendu à sa droite et à sa gauche, sur une chose précisément la même, des sentiments précisément opposés. Cela me ferait dire volontiers que l'on peut hasarder,

dans tout genre d'ouvrages, d'y mettre le bon et le mauvais le bon plaît aux uns, le mauvais aux autres; l'on ne risque guère davantage d'y mettre le pire, il a ses partisans. »

Ce passage de La Bruyère n'est-il pas un écho du discours que Molière prête à Dorante?

Trop nouveau dans son acception relative à la musique, le mot *concert* n'était pas encore présenté dans un sens absolu. Molière a soin de dire *un concert de musique*, il emploiera la même locution dans *le Bourgeois gentilhomme*, Acte II, Scène première. Un long usage peut seul faire adopter les manières de parler elliptiques. La langue française est née d'hier; elle est encore dans l'enfance, et ne s'est pas débarrassée de la gourme des périphrases longuement filandreuses, des mots composés, de la lèpre des pronoms personnels et possessifs, des articles, etc., qui rendent sa marche si lente, si lourde, si trainante.

Nous lisons dans les *Statuts*, mis à la suite de l'ordonnance de novembre 1570, donnée par le roi Charles IX : — Quand aucun après avoir oüy un ou deux concerts de l'Académie, aurait regret à son argent qu'il auroit avancé, luy sera rendu et sera son nom effacé du livre. »

Comme il s'agissait de l'établissement d'une académie de poésie et de musique, le mot *concert* n'avait pas besoin d'explication.

Charles Sorel, en 1633, l'emploie aussi de la même manière attendu que son prélude annonce qu'il s'agit de musique. *Histoire comique de Francion*, livre III. Le passage est assez original pour mériter d'être reproduit ici.

—Hortensius voulut faire paraître ce qu'il savait, et comme quelques musiciens eurent chanté, il se mit sur les louanges de la musique, assurant que les passions et les affections humaines en représentaient les parties.

» L'humilité chante la basse, disait-il, et l'ambition chante le dessus; la colère fait la taille, et la vengeance la contre-taille (baryton), la modestie tient le *tacet :* la prudence bat la mesure et conduit le concert. La nature va le plain-chant,

l'artifice fredonne, la douleur fait des soupirs, et la dissimulation les feintes et les dièses.

» Et pour les instruments de musique : l'avarice joue de la harpe, la prodigalité du cornet ; mais ce n'est pas du cornet à bouquin, c'est du cornet à jeter les dés. L'Amour joue de la viole, pour ce qu'il fait violer les filles. La trahison joue de la trompe, car elle trompe tout le monde, et la justice joue du haut-bois, parce qu'elle fait élever des potences où l'on attache les coupables. »

Nos anciens étaient familiarisés à tel point avec les supplices, qu'ils en plaisantaient, empruntant à la musique de burlesques métaphores pour un objet si déplorable. Le pendu *jouait du hautbois, dansait le branle des évêques*, en donnant, avec ses pieds, la bénédiction à toute l'assistance ; et la petite corde mise au bout de la grosse, pour former le nœud, était appelée *chanterelle du bourreau*. Les exécutions étaient un spectacle que l'on réservait pour les jours de fête, elles avaient lieu très souvent la nuit, aux flambeaux, et s'il y avait un bon nombre de patients, on en gardait pour tous les jours de la semaine.

Abattre ses futaies pour faire de l'argent, c'était aussi *jouer du hautbois*.

Le boudoir muni de verrous et de grilles où l'on dépose les prisonniers, en attendant de les mettre en un lieu plus sûr et plus commode, était nommé *psaltérion* en 1411 : nous l'appelons aujourd'hui *violon*.

La Bruyère secoue le joug de la périphrase, dix-sept ans après l'exhibition du *Bourgeois gentilhomme*, en 1687, il dit : — Qui annoncera un concert, un beau salut, un prestige de la foire? » *Caractères*, de la Ville, *Narcisse*.

Je vous ai déjà dit que le premier concert public fut donné, le 2 octobre 1655, dans une salle du Palais-Royal.

Les premières fêtes champêtres, avec musique, danse et feux d'artifice, offertes au public de Paris, eurent lieu pendant le mois de juin 1654. Dupont, dentiste, opérateur, en eut l'idée, et les organisa dans son jardin de la Raquette

(aujourd'hui Roquette). Prix d'entrée : 20 livres pour un carrosse, 3 livres pour un piéton. En juillet 1655, cet entrepreneur diminue ses prix de moitié. Le 25 août suivant, il ajoute des combats à la barrière et des joûtes à ces divertissements.

Première exhibition de la lanterne magique, à Paris ; dans l'hotel de Liancourt (1), le 13 mai 1656, avec accompagnement de deux vielles. On en fut enchanté, ravi, quoique les objets, montrés les pieds en l'air, sens dessus dessous, n'eussent pas encore été redressés.

Premier jardin anglais fait en France : dans le parc de Saint-Germain, ouvert le 4 mai 1663.

C'est un jardin fait à l'anglaise,
Qui n'est ni sombre ni couvert,
Émaillé d'un beau tapis vert.

Puisque me voilà sorti de mon sujet pour vous mener à la promenade, je dois vous dire un mot des premières bottes sans couture, offertes à Louis XIV par Lestage, artiste gascon, en juillet 1663 ; et vous conduire ensuite à la première exposition publique d'une galerie de tableaux de différents maîtres, et de trois cabinets de curiosités resplendissants de pierres précieuses et de cristaux, le 13 avril 1669 ; dans la rue de Richelieu, prix d'entrée : 15 sous.

— Lambert (Michel) fut pourvu d'une charge de maître de la musique de la chambre du roi : sa réputation ne fit qu'augmenter, et toutes les personnes de la première distinction se faisaient un plaisir d'apprendre de lui le bon goût du chant ; et même une partie de ces personnes ne faisaient point difficulté d'aller chez lui, où il tenait une façon d'académie pour donner ses leçons. Il y chantait ses excellents airs en s'accompagnant du téorbe au milieu d'un cercle brillant. On le suivait même jusqu'à sa maison de campagne de Puteaux, où il formait de charmants concerts dans ses

(1) Sur la place duquel s'ouvre aujourd'hui le passage des Beaux-Arts.

appartements, ses jardins et ses bosquets. Il eut plusieurs célèbres élèves, entre autres Mlle Hilaire (Le Puis) sa belle-sœur, qui chantait les premiers rôles dans les ballets du roi, Mlle Le Froid, et Mme de Chanlo. » TITON DU TILLET, *le Parnasse français.*

De Niel, valet de chambre virtuose de Louis XIII, avait suivi le maréchal de Créquy, lors de son ambassade à Rome en 1633. A son retour, de Niel endoctrina Lambert et lui fit connaître le style des chanteurs italiens. Les virtuoses appelés par Mazarin à diverses époques furent d'excellents modèles pour le maître français. Mme Vanloo, femme de Carle, et sœur de Somis, violoniste italien d'un très beau talent, Mme Vanloo (1) cantatrice élégante et légère, brillait à Paris vers 1730, chantait aux concerts spirituels, et donnait d'excellentes leçons aux personnes qui réprouvaient la psalmodie française. Une Gasconne, Mlle de Fel, en sut profiter, et devint la première actrice de notre Opéra qui sût réellement chanter.

Plusieurs noms de musiciens de notre époque figurent parmi les noms des artistes du temps de Louis XIV.

Mlle Le Froid, cantatrice, élève de Lambert, appartient à la famille Le Froid de Méreaux représentée aujourd'hui par M. Amédée Le Froid de Méreaux, pianiste et compositeur distingué ; son père avait touché l'orgue placé dans le Champ-de-Mars pour la fête de la fédération du 14 juillet ; son aïeul avait fait représenter *Alexandre aux Indes*, *OEdipe et Jocaste*, etc. à l'Opéra.

Que de Labarre, de Moreau, de Tulou, de Le Moine, de Doublet, de Lambert ne rencontrons-nous pas dans les fastes

(1) Dans *la Lecture espagnole*, Carle a représenté sa femme sous les traits de la gouvernante des deux jeunes filles. Ce tableau peint pour Mme Geoffrin, a suivi depuis longtemps en Russie *la Conversation espagnole*, son pendant. Mme Geoffrin céda l'un et l'autre à l'impératrice Catherine II au prix de trente mille francs. Il nous en reste les estampes gravées par Beauvarlet.

de la musique française ! mais Lambert (Michel) n'avait qu'une fille, Mme Lulli. Mme de Clepisson poétisait, et Panseron adressait des sonnets à maître Adam Billaut, menuisier de Nevers (1). Un des premiers acteurs chantants lors de la formation de notre Opéra, portait le nom de *Chollet*. Je rencontre un Boisselot parmi les brigadiers nommés, en 1690, par Louis XIV ; soixante ans plus tôt, cet officier aurait pu devoir son grade à ses talents en musique.

---

(1) Voyez les pièces de vers imprimées en tête des *Chevilles de maître Adam*, publiées par Berthier ; Paris, 1644.

L'IMPROMPTU DE VERSAILLES.

MOLIÈRE, 1663.

SCÈNE I.

MOLIÈRE, *à La Grange.*

Vous, prenez garde à bien représenter avec moi votre rôle de marquis.

MADEMOISELLE MOLIÈRE.

Toujours des marquis !

MOLIÈRE.

Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie : et comme dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.

MADEMOISELLE BÉJART.

Il est vrai, on ne s'en saurait passer...

SCÈNE III.

MOLIÈRE.

Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du roi, car c'est un lieu où il se passe tous les jours des choses assez plaisantes. Il est aisé de faire venir là toutes les personnes qu'on veut, et on peut trouver des raisons même pour y autoriser la venue des femmes que j'introduis. La comédie s'ouvre par deux marquis qui se rencontrent. (*à La Grange.*) Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là avec cet air qu'on nomme *le bel air*, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc, vous autres, car il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. (*à La Grange.*) Allons, parlez.

LA GRANGE.

« Bonjour, marquis. »

MOLIÈRE.

Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis : il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de

parler particulière pour se distinguer du commun. —Bonjour, marquis. » Recommencez donc.

LA GRANGE.

» Bonjour, marquis.

MOLIÈRE.

» Ah! marquis, ton serviteur.

LA GRANGE.

» Que fais-tu là?

MOLIÈRE.

» Parbleu! tu vois; j'attends que tous ces messieurs aient débouché » la porte pour présenter là mon visage.

LA GRANGE.

» Têtebleu! quelle foule! je n'ai garde de m'y aller frotter, et j'aime » bien mieux entrer des derniers.

MOLIÈRE.

» Il y a là vingt gens qui sont assurés de n'entrer point, et qui ne » laissent pas de se presser et d'occuper toutes les avenues de la porte.

LA GRANGE.

» Crions nos deux noms à l'huissier, afin qu'il nous appelle.

MOLIÈRE.

» Cela est bon pour toi, mais pour moi, je ne veux pas être joué par » Molière.»

L'auteur de *l'Impromptu de Versailles* vient de nous montrer, en costume de cérémonie, les courtisans faisant le pied de grue dans l'antichambre de Louis XIV; d'Aubigné nous ouvrira l'antichambre du très jeune roi Louis XIII, et rapportera les discours des marquis de 1615, en nous donnant les détails les plus curieux sur leur ajustement. Je pense que le rapprochement de ces deux tableaux, peints d'après nature, ne sera pas sans intérêt. La musique doit figurer dans l'un et dans l'autre.

— ÉNAY (d'Aubigné sous le nom d'). Comment paraît-on aujourd'hui à la cour?

FOENESTE. Premièrement, faut être bien vêtu à la mode de trois ou quatre messieurs qui ont l'autorité. Il faut un pourpoint de quatre ou cinq taffetas l'un sur l'autre, des chausses comme celles que vous voyez, dans lesquelles tant frise qu'écarlate, je vous puis assurer de huit aunes d'étoffe pour le moins.

ÉNAY. Est-il possible que ce gros lodier (matelas) qui vous monte autour des reins, ne vous fasse point sentir de gravelle?

FOENESTE. Qu'appelez-vous *loudier?* Vous autres avez d'étranges mots pour francimantiser aux villages. Or, gravelle ou non gravelle, si faut-il porter en été cette embourrure; puis après, il vous faut des souliers à cric (1) ou à pont-levedis (2), si vous voulez, escoulés (3) jusqu'à la semelle.

ÉNAY. Et en hiver?

FOENESTE. Sachez que deux ans avant la mort du feu roi (Henri IV), il lui échappa de louer Saint-Michel de ses diligences et d'être toujours botté. Dès lors les courtisans prirent la façon d'unes bottes, la chair en dehors, le talon fort haussé, avec certaines pantoufles fort haussées, encores le sur-pied de l'éperon fort large, et les soulettes (sous-pieds) qui enveloppent le dessous de la pantoufle. Ces bottes ainsi tirées tout du long vous épargnent toutes sortes de bas de soie. Si vous allez à pied par la ville, on conjecture que le cheval n'est pas loin de vous : mais il faut que l'éperon soit doré. Vous voyez tous ces honnêtes gens d'entre les huguenots qui vont à pied, en cet équipage à Charenton. Je sais un de mes camarades et un parent mien qui ont fait le voyage du pays (Gascogne) en cet état, et quand ils trouvaient quelques seigneurs, ils se jouaient d'une gaule, faisaient semblant de se pourmener au long de leurs héritages : cela est épargnant.

» Toutefois Pompignan inventa des découpures sur le pied de la botte, pour faire paraître un bas de soie incarnadin, et ceux qui n'ont de bas de soie prennent de la découpure avec le ruban de couleur. Ces bottes vous font chevaucher long, et puis les ladrines (4) de l'invention de Lambert, et puis les

---

(1) Faisant *cric, crac,* lorsqu'on marchait, harmonie très estimée à cette époque.

(2) Reposant sur des planchettes.

(3) A grands yeux, d'*exoculari*, on en portait encore du temps de Molière.

(4) Ainsi nommées parce que les ladres portaient des bottes très larges à cause de l'enflure de leurs jambes.

grands capuchons qui prennent de dessus le chapeau, à la portugaise, jusqu'au dessous des aisselles, tout cela fait paraître le cavalier, si bien qu'un gros de cavalerie ainsi équipé monterait un tiers davantage. Or ces bottes et ces éperons ne se quittent ni en carrosse ni en bateau : et quand un galant homme n'est point botté, faut avoir recours à la bonne fortune pour aller en carrosse, principalement en hiver, de peur d'enfanyer (enfanger) ses roses.

ÉNAY. Vous avez des roses en hiver ?

FOENESTE. Oui bien, nous autres. Oui, sur les deux pieds, traînantes à terre ; aux deux jarrets, pendantes à mi-jambes, au busc du pourpoint ; une au pendant de l'épée, une sur l'estomac, au droit des brassards et aux coudes.

ÉNAY. Et quels fruits de tant de fleurs ?

FOENESTE. C'est pour paraître. Il y a après la diversité des rotondes, (1) à double rang de dentelles, ou bien à fraises à confusion.

ÉNAY. N'avez-vous point de dispute avec les dames ?

FOENESTE. Voilà de votres propos à vous autres qui venez quelques viages (fois) en cour avec le cu plat et le collet rabattu comme les sieurs de La Nouë et d'Auvigny, ce n'est pas pour y paraître, et je m'étonne comment l'huissier ouvre pour telles gens la porte du cabinet ; et puis, il y a tant de belles façons de pennaches (panaches) (2).

ÉNAY. Accordez-vous bien ces pennaches avec les perruques ?

FOENESTE. Oui-dà. Si vous eussiez vu Monsieur (3) l'autre

---

(1) La rotonde était un collet circulaire en carton sur lequel on fixait une fraise curieusement plissée, empesée. On l'appelait *confusion*, lorsque les dentelles y flottaient à plusieurs rangs.

(2) *Pennache*, venant de *penna*, valait bien mieux que *panache*. Les Italiens, disant *pennaccio*, les Espagnols *penacho*, conservent le souvenir du mot latin.

(3) Piquante raillerie contre le duc d'Épernon, qui venait d'échouer devant la Rochelle, et se faisait appeler tout simplement *Monsieur*, comme s'il avait été fils du roi.

jour quand il fit son entrée à la Rochelle, vous ne demanderiez pas cela ; ou bien si vous aviez vu monsieur de Sully commander à un ballet à l'Arsenal avec la calotte, qui est bien pis que la perruque, un brassard de pierreries à la main gauche, et un gros bâton à la droite, vous diriez bien que c'est pour paraître.

ÉNAY. Et bien voilà pour les habillements. Étant ainsi vêtus à la trotte qui mode, que faites-vous après pour paraître ?

FOENESTE. Étant ainsi couverts avec trois laquais de broderies, plutôt loués, un bidet, plutôt emprunté, vous voilà dans la cour du Louvre.

ÉNAY. Tout à cheval ?

FOENESTE. Non pas, non. On descend entre les gardes, entendez ; vous commencez à rire au premier que vous rencontrez. Vous saluez l'un, vous dites le mot à l'autre : — Frère, que tu es brave, épanoui comme une rose, tu es bien traité de ta maîtresse, cette cruelle, cette rebelle, rend-elle point les armes à ce beau front, à cette moustache bien troussée, et puis cette belle grève (jambe, mollet), c'est pour en mourir. » Il faut dire cela en démenant les bras, branlant la tête, changeant de pied, peignant d'une main la moustache, et d'aucunes fois les cheveux. Avez-vous gagné l'antichambre, vous accostez quelque galant homme et discourez de la vertu.

ÉNAY. Vraiment, monsieur, vous me ravissez, et crois qu'il n'y a guère de courtisans qui en sachent tant. Mais encore les vertus desquelles vous discourez sont-elles morales ou intellectuelles ?

FOENESTE. J'ai bien ouï dire ces mots-là. Vous voulez savoir de quoi sont nos discours : ils sont des duels, où il se faut bien garder d'admirer la valeur d'aucun, mais dire froidement : — Il a, ou il avait quelque peu de courage : » et puis des bonnes fortunes envers les dames : — Et voilà le compagnon qui n'en est pas dépourvu. »

ÉNAY. Faudrait qu'elles fussent aveugles.

FOENESTE. Et puis nous causons de l'avancement en cour, de ceux qui ont obtenu pensions ; quand il y aura moyen de voir le roi, combien de pistoles a perdu Créquy et Saint-Luc ; ou, si vous ne voulez point discourir de choses si hautes, vous philosophez sur les bas de chausses de la cour, sur un bleu-turquoise, un orangé, couleur du roi, minime, triste amie, ventre de biche ou de nonnain , si vous voulez, amarante, nacarade, pensée, fleur de seigle, gris de lin, gris d'été, orangé-pastel, Espagnol malade, Céladon, Astrée, face grattée, couleur de rat, fleur de pêcher, fleur mourante, vert naissant, vert gai, vert brun, vert de mer, vert de pré, vert de gris, merde d'oie, jaune paille, jaune doré, couleur de Judas, de vérolé, d'aurore, de serin, écarlate, rouge, sang de bœuf, couleur d'eau, couleur d'Ormus, argentin, cygne mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perlé, bleu mourant, bleu de la fève, gris argenté, merde d'enfant, couleur de selle à dos, de veuve réjouie, de temps perdu, flammette, de soufre, de la faveur, couleur de pain bis, couleur de constipé, couleur de faute de pisser, jus de nature, singe envenimé, ris de guenon, trépassé revenu, Espagnol mourant, couleur de baise-moi ma mignonne, couleur de péché mortel, couleur cristaline, couleur de bœuf enfumé, de jambons communs, de souci, de desirs amoureux, de racleurs de cheminée. J'ai ouï dire à Guédron (1) que toutes ces couleurs s'appellent *la science de chromatique*, et que d'ores en avant, on s'habillerait de couleur de physique, comme de jambes écorchées, têtes galeuses, perruques de pendus, bouches puantes, yeux chassieux, et le tout à la mode, sans y comprendre les couleurs

(1) Guédron (Pierre), maître de musique et compositeur de la chambre de Louis XIII, au commencement du XVII[e] siècle, a publié chez Ballard plusieurs recueils d'*Airs de cour* à voix seule et à quatre ou cinq parties. Ces airs eurent un succès de vogue en France de 1605 à 1630; on en traduisit un choix en anglais. Les mélodies de ce musicien sont gracieuses et naïves; il composa beaucoup d'airs pour les ballets dansés par Louis XIII.

de rhétorique, et m'a dit qu'il se fallait garder de la couleur d'amitié.

ÉNAY. Et par ces discours à quoi parvenez-vous ?

FŒNESTE. Quelquefois nous entrons dans le grand cabinet, dans la foule de quelque grand, nous sortons sous celui de Béringhen, descendons par le petit degré, et puis faisons semblant d'avoir vu le roi, contons quelques nouvelles, et là faut chercher quelqu'un qui aille encore (bientôt) dîner.

ÉNAY. Comment *encore ?* et dîne-t-on deux fois à la cour ?

FŒNESTE. Ha ! pourquoi demandez-vous cela ?

ÉNAY. Pour ce que vous dites *encore ?* mais, je vois bien, c'est un dialecte du pays comme le *seulement* des Angevins, ne disputons point du langage ; mais trouvez-vous toujours ce dîner à propos ?

FŒNESTE. Nenni pas, non, les maîtres d'hôtel quelquefois, grondent, les seigneurs font fermer leurs portes, disent qu'ils ont affaire ou qu'ils se trouvent mal.

ÉNAY. Et lors vous ne vous trouvez pas bien.

FŒNESTE. Nenni certes ; mais lors il faut bouter courage, faire bonne mine, un cure-dent à la bouche, pour paraître avoir dîné.

ÉNAY. Et quel appointement avez-vous, ou quel état ?

FŒNESTE. Pas état autrement, je suis monsieur de Guise, quand monsieur (d'Épernon) n'y est point, qui est un galant prince, de belle humeur, qui a de belles paroles. » TH. A. D'AUBIGNÉ, *les Aventures du baron de Fœneste*, livre I, chapitre 2.

IX.

— Ceux qui voudront se tenir debout, nous leur défendons très-expressément de se tenir en une place, ni d'une même posture. Car la bienséance des sujets de cet État, c'est d'être toujours en action, et d'avoir en eux le mouvement perpétuel, soit de la tête, du corps et des jambes ; et surtout nous tenons les façons branlantes et sautelantes, pour les plus agréables et les mieux séantes...

— Auparavant que d'entrer, ils envoyèrent quérir plu-

sieurs qui chantaient des mieux et quelques joueurs de luth, lesquels commencèrent à jouer et chanter un air, le sujet des paroles duquel me semblait être dans Petronius; aux amours de Trimalcion; lequel ayant achevé, aussitôt la chambre leur fut ouverte, en laquelle ils entrèrent en la même posture qu'ils étaient sortis de l'autre chambre. Cet homme s'appuyant et se soutenant tout branlant sur l'épaule de l'autre, et le troisième entrant tout sautelant, vous eussiez dit que c'était quelque mascarade, et à la vérité ils étaient déjà assez déguisés; mais ils ne firent point d'autres figures que de s'en aller du même geste à la ruelle du lit. THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, satire allégorique du règne de Henri III.

Remerciement au Roi.

Votre paresse enfin me scandalise,
Ma Muse, obéissez-moi.
Il faut ce matin sans remise,
Aller au lever du roi :
Vous savez bien pourquoi,
Et ce vous est une honte,
De n'avoir pas été plus prompte
A le remercier de ses fameux bienfaits :
Mais il vaut mieux tard que jamais;
Faites donc votre compte,
D'aller au Louvre accomplir mes souhaits.
Gardez-vous bien d'être en Muse batie;
Un air de Muse est choquant en ces lieux :
On y veut des objets à réjouir les yeux,
Vous en devez être avertie,
Et vous ferez votre çour beaucoup mieux,
Lorsqu'en marquis vous serez travestie.
Vous savez ce qu'il faut pour paraître marquis;
N'oubliez rien de l'air ni des habits :
Arborez un chapeau chargé de trente plumes
Sur une perruque de prix;
Que le rabat soit des plus grands volumes,
Et le pourpoint des plus petits :
Mais surtout je vous recommande

Le manteau d'un ruban sur le dos retroussé;
La galanterie en est grande,
Et parmi les marquis de la plus haute bande,
C'est pour être placé.
Avec vos brillantes hardes,
Et votre ajustement,
Faites tout le trajet de la salle des gardes,
Et, vous peignant galamment,
Portez de tous cotés vos regards brusquement,
Et ceux que vous pourrez connaître,
Ne manquez pas d'un haut ton
De les saluer par leur nom,
De quelque rang qu'ils puissent être.
Cette familiarité
Donne, à quiconque en use, un air de qualité.
Grattez du peigne à la porte
De la chambre du roi,
Ou si, comme je prévoi,
La presse s'y trouve forte,
Montrez de loin votre chapeau,
Ou montez sur quelque chose,
Pour faire voir votre museau,
Et criez sans aucune pause,
D'un ton rien moins que naturel :
Monsieur l'huissier, pour le marquis un tel.
Jetez-vous dans la foule et tranchez du notable;
Coudoyez un chacun, point du tout de quartier;
Pressez, poussez, faites le diable
Pour vous mettre le premier :
Et quand même l'huissier,
A vos desirs inexorable,
Vous trouverait en face un marquis repoussable,
Ne démordez point pour cela,
Tenez toujours ferme là;
A déboucher la porte il irait trop du vôtre :
Faites qu'aucun n'y puisse pénétrer,
Et qu'on soit obligé de vous laisser entrer,
Pour faire entrer quelque autre.

Quand vous serez entré, ne vous relâchez pas;
Pour assiéger la chaise il faut d'autres combats :
Tâchez d'en être des plus proches,
En y gagnant le terrain pas à pas;
Et si des assiégeants le prévenant amas

En bouche toutes les approches,
Prenez le parti doucement,
D'attendre le prince au passage :
Il connaîtra votre visage,
Malgré votre déguisement,
Et lors, sans tarder davantage,
Faites-lui votre compliment.

Aisément vous pourriez l'étendre,
Et parler des transports qu'en vous font éclater
Les surprenants bienfaits que, sans les mériter,
Sa libérale main sur vous daigne répandre,
Et des nouveaux efforts, où s'en va vous porter
L'excès de cet honneur où vous n'osiez prétendre;
Lui dire comme vos deisrs
Sont, après ses bontés, qui n'ont point de pareilles,
D'employer à sa gloire ainsi qu'à ses plaisirs
Tout votre art et toutes vos veilles;
Et là-dessus lui promettre merveilles.
Sur ce chapitre on n'est jamais à sec :
Les Muses sont de grandes prometteuses,
Et comme vos sœurs les causeuses,
Vous ne manquerez pas sans doute par le bec :
Mais les grands princes n'aiment guères
Que les compliments qui sont courts;
Et le nôtre sur tous a bien d'autres affaires,
Que d'écouter tous vos discours.
La louange et l'encens n'est pas ce qui le touche,
Dès que vous ouvrirez la bouche
Pour lui parler de grâce et de bienfait,
Il comprendra d'abord ce que vous voudrez dire,
Et se mettant doucement à sourire,
D'un air qui sur les cœurs fait un charmant effet,
Il passera comme un trait,
Et cela doit vous suffire,
Voilà votre compliment fait.

MOLIÈRE.

LA PRINCESSE D'ÉLIDE.

MOLIÈRE, 1664.

Deuxième intermède.

SCÈNE I.

MORON.

Philis, demeure ici.

PHILIS.

Non, laisse-moi suivre les autres.

MORON.

Ah! cruelle! si c'était Tircis qui t'en priât, tu demeurerais bien vite.

PHILIS.

Cela se pourrait faire, et je demeure d'accord que je trouve bien mieux mon compte avec l'un qu'avec l'autre; car il me divertit avec sa voix, et toi, tu m'étourdis de ton caquet. Lorsque tu chanteras aussi bien que lui, je te promets de t'écouter.....

SCÈNE II.

MORON.

Elle s'enfuit, et je ne saurais l'attraper. Voilà ce que c'est. Si je savais chanter, j'en ferais bien mieux mes affaires. La plupart des femmes se laissent prendre aujourd'hui par les oreilles; elles sont cause que tout le monde se mêle de musique, et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons et les petits vers qu'on leur fait entendre. Il faut que j'apprenne à chanter comme les autres. Bon, voici justement mon homme.

SCÈNE III.

UN SATYRE, MORON.

LE SATYRE *chante.*

La, la, la.

MORON.

Ah! Satyre, mon ami, tu sais bien ce que tu m'as promis, il y a longtemps. Apprends-moi à chanter, je te prie.

LE SATYRE.

Je le veux. Mais auparavant, écoute une chanson que je viens de faire.

MORON, *à part.*

Il est si accoutumé à chanter, qu'il ne saurait parler d'autre façon. (*Haut.*) Allons, chante, j'écoute.

LE SATYRE.

Je portais....

MORON.

Une chanson, dis-tu?

LE SATYRE.

Je port....

MORON.

Une chanson à chanter?

LE SATYRE.

Je port....

MORON.

Chanson amoureuse? peste!

LE SATYRE.

Je portais dans une cage
Deux moineaux que j'avais pris.
Lorsque la jeune Chloris
Fit, dans un sombre bocage,
Briller, à mes yeux surpris,
Les fleurs de son beau visage.
Hélas! dis-je aux moineaux, en recevant les coups
De ses yeux si savants à faire des conquêtes,
Consolez-vous, pauvres petites bêtes :
Celui qui vous a pris est bien plus pris que vous.

(Moron demande au Satyre une chanson plus passionnée, et le prie de lui dire celle qu'il lui avait ouï chanter quelques jours auparavant.)

LE SATYRE.

Dans vos chants si doux
Chantez à ma belle,
Oiseaux, chantez tous
Ma peine mortelle.
Mais si la cruelle
Se met en courroux
Au récit fidèle
Des maux que je sens pour elle,
Oiseaux, taisez-vous.

MORON.

Ah, qu'elle est belle! Apprends-la-moi.

LE SATYRE.

La, la, la, la.

MORON.

La, la, la, la.

LE SATYRE.

Fa, fa, fa, fa.

MORON.

Fat toi-même (1).

Moron pousse la bouffonnerie jusqu'à se permettre le calembour; mais ce calembour tient à la musique, et la princesse d'Élide l'applaudirait s'il était dit en sa présence.

Remarquez, s'il vous plaît, que le Satyre qui parle en chantant est le type, le premier exemplaire de tous les musicomanes, que tant d'auteurs ont montrés depuis lors sur la scène, depuis *les Opéras*, comédie de Saint-Évremond; *le Coquet trompé*, de Baron; *le Distrait*, de Regnard, *le Négligent*, de Du Fresny; *les Talents à la mode*, de Boissy; jusqu'à *la Musicomanie, la Mélomanie, la Visite à Bedlam, la Fausse Agnès*, opéra comique. Je ne citerai pas une trentaine de farces de la foire où ce moyen d'égayer le public, en faisant paraître un personnage qui parle en chantant, se trouve reproduit, à l'imitation du Satyre de Molière.

Voyez aussi comme ce poète musicien parle avec délices d'un art qu'il chérissait trop pour ne l'avoir pas cultivé; comme il revient toujours à la musique, et toujours afin de louer, d'exalter le pouvoir de ses charmes! Un panégyriste aussi judicieux, enthousiaste au dernier point, et ne disant jamais un mot qui ne frappe juste et ne tombe carrément en ses discours, comme la note de basse frappe juste sous une mélodie de Mozart, un dilettante de cette force, dont l'habileté ne se dément pas une seule petite fois, mérite le titre de professeur, *dignus est intrare*. Molière était musicien, quoi qu'on die. Il n'avait qu'une fille, que son mérite, sa beauté, l'agrément de son esprit distinguèrent également;

(1) Dans l'édition des *OEuvres de Molière*, publiée, en 1666, par Claude Barbin, Moron dit : *Fa toi-même.*

quel époux choisit-elle? un musicien, un confrère, le sieur de Montalan, gentilhomme, qui fut pendant quelque temps organiste de Saint-André-des-Arcs.

Je vais continuer ma citation, bien que nulle observation ne doive la suivre, et dans le seul but de vous montrer encore Molière parlant de son art favori.

ACTE III.

SCÈNE I.

CYNTHIE.

Il est vrai, madame, que ce jeune prince a fait voir une adresse peu commune, et que l'air dont il a paru a été quelque chose de surprenant. Il sort vainqueur de cette course. Mais je doute fort qu'il en sorte avec le même cœur qu'il y a porté; car enfin vous lui avez tiré des traits dont il est difficile de se défendre; et, sans parler de tout le reste, la grâce de votre danse et la douceur de votre voix ont eu des charmes aujourd'hui à toucher les plus insensibles.....

SCÈNE II.

EURYALE.

Ah! Moron, je te l'avoue, j'ai été enchanté; et jamais tant de charmes n'ont frappé tout ensemble mes yeux et mes oreilles! Elle est adorable en tout temps, il est vrai; mais ce moment l'a emporté sur tous les autres, et des grâces nouvelles ont redoublé l'éclat de ses beautés. Jamais son visage ne s'est paré de plus vives couleurs, ni ses yeux ne se sont armés de traits plus vifs et plus perçants. La douceur de sa voix a voulu se faire paraître dans un air tout charmant qu'elle a daigné chanter, et les sons merveilleux qu'elle formait passaient jusqu'au fond de mon ame, et tenaient tous mes sens dans un ravissement à ne pouvoir en revenir. Elle a fait éclater ensuite une disposition toute divine, et ses pieds amoureux sur l'émail d'un tendre gazon traçaient d'aimables caractères qui m'enlevaient hors de moi-même, et m'attachaient par des nœuds invincibles aux doux et justes mouvements dont tout son corps suivait les mouvements de l'harmonie.

On pouvait dire de Molière, en parodiant un de ses vers :

Cet homme assurément aimait bien la musique.

Et Shakspeare! n'a-t-il pas aussi fait ses preuves? L'auteur du *Marchand de Venise* n'avait-il pas montré la même affection tendre, le noble enthousiasme que nous admirons en Mo-

lière? L'art musical pouvait-il être plus dignement célébré? Quelle paire de trompettes! S'il faut que cet instrument réclame le secours d'un frère d'armes, quel premier! et surtout quel second! leur brillante et flatteuse harmonie va sonner jusqu'à la fin des siècles.

L'entrée du Satyre dans *la Princesse d'Élide* n'est pas sans rapport avec l'entrée du bouffon Lancelot dans *le Marchand de Venise;* l'apologie de la musique se trouve dans l'une et l'autre pièce; le rapprochement de ces deux fragments ne sera pas sans intérêt pour mes lecteurs.

LANCELOT, *chantant.*

Sol, la, sol la, ho, ha, sol la, hola, sol la.....

LORENZO.

Ami Stephano, annoncez, je vous prie, dans le chateau, que votre maîtresse est près d'arriver, et amenez ici les musiciens en plein air. Que la clarté de la lune dort doucement sur ce banc de gazon! Nous nous y assiérons et les sons de la musique s'insinueront dans notre oreille. Ce doux silence et cette nuit si belle conviennent aux accords d'une gracieuse harmonie. Assieds-toi, Jessica; vois comme la voûte des cieux est incrustée de disques brillants. Parmi tous ces globes que tu vois, il n'y a pas jusqu'au plus petit, dont les mouvements ne produisent une musique angélique en accord avec les concerts des chérubins, à l'œil plein de jeunesse. Telle est l'harmonie qui se révèle aux ames immortelles : mais tant que notre ame est enclose dans cette grossière enveloppe d'une argile périssable nous sommes incapables de l'entendre.

(*Aux musiciens.*) Allons, éveillez Diane par un hymne; pénétrez des sons les plus mélodieux l'oreille de votre maîtresse, et entraînez-la vers sa demeure par le charme de la musique.

JESSICA.

Jamais je ne suis gaie lorsque j'entends une musique agréable.

LORENZO.

La raison en est que vos esprits sont fortement attentifs; car voyez un sauvage et folâtre troupeau, une bande de jeunes étalons qui n'ont point encore senti la main de l'homme, bondissant avec folie, et faisant retentir leurs voix par de bruyants hennissements, effet de l'ardeur de leur sang; si par hasard ils viennent à entendre le son d'une trompette, ou que leurs oreilles soient frappées de quelque mélodie, vous les verrez aussitôt s'arrêter tout court, et leurs yeux farouches prendre un regard plus adouci, par la douce puissance de la musique. Voilà pourquoi les poètes ont feint qu'Orphée attirait les arbres, les rochers et les fleuves, parce qu'il n'est rien dans la nature de si insensible, de si dur, de si furieux, dont la musique

ne change pour quelques instants le caractère; l'homme qui n'a en lui-même aucune musique, et qui n'est pas ému par le doux accord des sons, est propre aux trahisons, aux perfidies, aux rapines; les mouvements de son ame sont mornes comme la nuit, et ses penchants ténébreux comme l'Érèbe; ne vous fiez point à un tel homme.....

PORTIA.

De la musique? Écoutons.

NÉRISSA.

Ce sont vos musiciens, madame; cela vient de la maison.

PORTIA.

Je le vois; il n'y a rien de bon que par relation. Cette musique me semble beaucoup plus douce que pendant le jour.

NÉRISSA.

Madame, c'est le silence qui lui prête ce charme.

PORTIA.

Le corbeau a d'aussi doux sons que l'alouette, pour qui ne fait pas attention à leur voix; et je crois que si le rossignol chantait pendant le jour au milieu des cris aigus des canards, il ne passerait pas pour meilleur musicien que le roitelet. Combien de choses doivent à l'à-propos les justes éloges qu'elles obtiennent et leur véritable perfection! Silence, paix! la lune dort avec Endymion, et ne voudrait pas être réveillée.

LORENZO.

C'est la voix de Portia, ou je suis bien trompé.

PORTIA.

Il m'a reconnue, comme l'aveugle reconnaît le coucou, à ma mauvaise voix.

SHAKSPEARE, *Le Marchand de Venise,* Acte V, scène 1.

— De tous nos sens, il n'y a que celui de l'ouïe qui nous serve à former nos mœurs. » ARISTOTE.

— L'aversion pour la musique est un signe de réprobation. » SAINT AUGUSTIN.

— La musique est le seul de tous les arts qui ne corrompe pas l'esprit. » MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Lois.*

— L'amour pense en musique; les mots seraient insuffisants pour exprimer ce qu'il éprouve. » TIECK, *Poésies.*

— A la peinture la vie, aux poètes l'esprit, mais l'ame appartient toute à la musique. » SCHILLER, *Poésies.*

Lisez *Gargantua*, *Pantagruel*, le musicien Rabelais s'y révèle à chaque page. Lisez *la Nouvelle Héloïse* et quelques fragments précieux de son auteur, vous serez enchanté par le

musicien J.-J. Rousseau; mais pour l'honneur de ce philosophe éloquent, il faut en rester là : son *Dictionnaire de musique* vous montrerait qu'il ne sait pas du tout ce qu'il veut enseigner aux autres. Diderot est admirable, charmant, délicieux, quand il parle de la musique en homme sensible, en poète; lisez *le Neveu de Rameau*, chef-d'œuvre scintillant d'esprit et de verve; mais gardez-vous bien de porter les yeux sur l'analyse apologétique des *Leçons de clavecin et Principes d'harmonie* de Bemetzrieder, qu'il a donné dans sa *Correspondance !* (1) Diderot, se jetant avec une imprudence funeste dans la théorie, exaltant de bonne foi l'indigeste fatras du soi-disant harmoniste Bemetzrieder, fatras qu'il avait rédigé, mis en bon français, Diderot est d'un ridicule achevé. Le masque tombe, l'homme de lettres reste, et le musicien s'évanouit dès la seconde phrase. Diderot n'est plus qu'un maniaque d'harmonie, digne rival de J.-J. Rousseau. Ne forçons pas notre talent, *suum cuique.*

Molière n'a pas tout dit sur le charme de la musique et les séductions du chant, il suivra ce thème favori dans le troisième intermède de *la Princesse d'Élide* et nous le rappelera dans le dernier.

SCÈNE Ire.

PHILIS.

Viens, Tircis, laissons-les aller; et me dis un peu ton martyre de la façon que tu sais faire. Il y a longtemps que tes yeux me parlent; mais je suis plus aise d'ouïr ta voix.

TIRCIS, *chante.*

Tu m'écoutes, hélas! dans ma triste langueur:
Mais je n'en suis pas mieux, ô beauté sans pareille;
Et je touche ton oreille
Sans que je touche ton cœur.

PHILIS.

Va, va, c'est déjà quelque chose que de toucher l'oreille; et le temps amène tout. Chante-moi, cependant, quelque plainte nouvelle que tu aies composée pour moi.

---

(1) *Correspondance littéraire de Grimm et de Diderot*, tome VII, pages 294 et suivantes, Paris 1829.

SCÈNE II.

MORON, PHILIS, TIRCIS.

MORON.

Ah! ah! je vous y prends, cruelle : vous vous écartez des autres pour ouïr mon rival.

PHILIS.

Oui, je m'écarte pour cela. Je te le dis encore, je me plais avec lui; et l'on écoute volontiers les amants lorsqu'ils se plaignent aussi agréablement qu'il fait. Que ne chantes-tu comme lui? je prendrais plaisir à t'écouter.

MORON.

Si je ne sais chanter, je sais faire autre chose; et quand...

PHILIS.

Tais-toi, je veux l'entendre. Dis, Tircis, ce que tu voudras.

MORON.

Ah! cruelle!

PHILIS.

Silence! dis-je, ou je me mettrai en colère.

TIRCIS *chante.*

Arbres épais, et vous, prés émaillés,
La beauté dont l'hiver vous avait dépouillés,
Par le printemps vous est rendue;
Vous reprenez tous vos appas :
Mais mon ame ne reprend pas
La joie, hélas! que j'ai perdue.

MORON.

Morbleu! que n'ai-je de la voix! Ah! nature marâtre, pourquoi ne m'as-tu pas donné de quoi chanter comme à un autre?

PHILIS.

En vérité, Tircis, il ne se peut rien de plus agréable, et tu l'emportes sur les rivaux que tu as.

MORON.

Mais pourquoi est-ce que je ne puis pas chanter? N'ai-je pas un estomac, un gosier, une langue, comme un autre? Oui, oui, allons; je veux chanter aussi, et te montrer que l'amour fait faire toutes choses. Voici une chanson que j'ai faite pour toi.

PHILIS.

Oui! dis. Je veux bien t'écouter pour la rareté du fait.

Ces regrets exprimés d'une manière si complète et si vive, la précaution oratoire mise dans la bouche de Philis, prouvent que notre admirable musicien Molière n'avait pas une voix sonore, étendue ou du moins suffisante pour chanter.

On sait qu'il s'était réservé le rôle de Moron, et tout ce qu'il fait dire au personnage se rapportait à l'auteur. Molière chantera pourtant, et Philis ainsi que les spectateurs voudront bien l'écouter *pour la rareté du fait.*

MORON.

Courage, Moron! il n'y a qu'à avoir de la hardiesse. (*Il chante.*)

Ton extrême rigueur
S'acharne sur mon cœur.
Ah! Philis, je trépasse:
Daigne me secourir!
En seras-tu plus grasse
De m'avoir fait mourir?

Vivat Moron!

. . . .

PHILIS.

Allons, Tircis, viens-t'en me redire à l'écho ce que tu m'as chanté.

QUATRIÈME INTERMÈDE.

SCÈNE Ire.

LA PRINCESSE.

O vous, admirables personnes qui, par la douceur de vos chants, avez l'art d'adoucir les plus facheuses inquiétudes, approchez-vous d'ici, de grâce, et tachez de charmer avec votre musique le chagrin où je suis.

. . . .

Achevez seules, si vous voulez. Je ne saurais demeurer en repos; et quelque douceur qu'aient vos chants, ils ne font que redoubler mon inquiétude.

Le musicien Molière, représentant Moron, veut que ce virtuose bouffon chante même quand il dort.

Je me suis écarté de tous en galant homme,
Et trouvant un lieu propre à dormir d'un bon somme,
J'essayais ma posture, et m'ajustant bientôt,
Prenais déjà mon ton pour ronfler comme il faut,
Lorsqu'un murmure affreux m'a fait lever la vue,
Et j'ai, d'un vieux buisson de la forêt touffue,
Vu sortir un sanglier d'une énorme grandeur.

LES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE.

Course de bagues, collation ornée de machines, comédie de Molière, intitulée la Princesse d'Élide, *mêlée de danse et de musique, ballet du* Palais d'Alcine, *et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi, à Versailles, le 7 mai 1664, et continuées plusieurs autres jours.*

— Trente-quatre concertants fort bien vêtus, qui devaient précéder les Saisons, et faisaient le plus agréable concert du monde.

Pendant que les Saisons se chargeaient de mets délicieux qu'elles devaient porter, les douze Signes du zodiaque, et les quatre Saisons dansèrent une des plus belles entrées de ballet qu'on eût encore vue.

— Quatorze concertants de Pan et de Diane précédaient ces divinités, avec une agréable harmonie de flûtes et de musettes.

— Trente-six violons très-bien vêtus, parurent derrière la table sur un petit théâtre.

— Aussitôt qu'on eut tiré la toile un grand concert de plusieurs instruments se fit entendre ; et l'Aurore, représentée par Mlle Hilaire, ouvrit la scène, et chanta ce récit : *Quand l'amour à vos yeux*, etc.

Quatre valets de chiens étaient couchés sur l'herbe, dont l'un, sous la figure de Lyciscas, représenté par le sieur de Molière, excellent acteur, de l'invention duquel étaient les vers et toute la pièce, se trouvait au milieu de deux, et un autre à ses pieds, qui étaient les sieurs Estival, Dun et Blondel, de la musique du roi, dont les voix sont admirables. Ceux-ci, en se réveillant à l'arrivée de l'Aurore, sitôt qu'elle eut chanté, s'écrièrent en concert : *Hola ! hola ! debout*, etc.

Lyciscas s'étant levé avec toutes les peines du monde, et s'étant mis à crier de toute sa force, plusieurs cors et trompes de chasse se firent entendre ; et, *concertés avec les violons*, commencèrent l'air d'une entrée, sur laquelle six valets de chiens dansèrent avec beaucoup de justesse et de disposition ; reprenant à certaines cadences le son de leurs cors et trompes.

Les cors, les trompes sont réunis aux violons, et concertent avec eux ; à certaines cadences, l'embouchure sonne seule pour se mêler ensuite aux ensembles de l'orchestre. C'est un progrès ; en 1642, lorsque parut *le Menteur* de Corneille, on ne mêlait point encore les instruments d'une famille à ceux

d'une autre famille, et surtout l'archet avec l'embouchure. Les cinq bateaux du menteur Dorante vont devenir inutiles, nous allons voir le mélange complet.

— Quatre bergers et deux bergères héroïques, représentés, les premiers par les sieurs Le Gros, Estival, Dun et Blondel ; et les deux bergères par Mlle de La Barre et Mlle Hilaire, se prenant par la main, chantèrent cette chanson à danser, à laquelle les autres répondirent : *Usez mieux, ô beautés fières.*

Pendant que ces aimables personnes dansaient, il sortit de dessous le théâtre la machine d'un grand arbre chargé de seize Faunes, dont les huit jouèrent de la flûte et les autres du violon, avec un concert le plus agréable du monde. Trente violons leur répondaient de l'orchestre, avec six autres concertants de clavecins et de téorbes, qui étaient les sieurs d'Anglebert, Richard, Ytier, La Barre le cadet, Tisson et Le Moine.

Voilà bien, si je ne me trompe, la danse aux chansons que l'on introduisit dans nos opéras, et que nous avons tant de fois applaudie dans le *Guillaume Tell* de Rossini, lorsque Mlle Taglioni dansait sur le chœur *Toi que l'oiseau ne suivrait pas.*

— Leurs majestés étant arrivées, n'eurent pas plus tôt pris leurs places, que l'une des deux îles qui paraissaient aux cotés de la première, fut toute couverte de violons fort bien vêtus.

L'autre, qui était opposée, le fut au même temps de trompettes et de timbaliers, dont les habits n'étaient pas moins riches.

Lorsque le marquis de Soyecourt, représentant Olivier, paraissait armé de toutes pièces, pour figurer dans le tournoi, l'hérault proclamateur disait :

> Voici l'honneur du siècle, auprès de qui nous sommes,
> Et même les géants, de médiocres hommes,
> Et ce franc chevalier, à tout venant tout prêt,
> Toujours pour quelque joute a la lance en arrêt.

Les dames et les filles d'honneur, applaudissant par un modeste sourire, se plaisaient à faire connaître qu'elles avaient saisi l'affabulation ; et le duc de Saint-Aignan, après sa victoire, leur distribuait les vers suivants :

AUX DAMES.

Belles, vous direz en ce jour,
Si vos sentiments sont les nôtres,
Qu'être vainqueur du grand Soyecourt
C'est être vainqueur de dix autres.

Quinault (Jean-Baptiste Maurice), de la Comédie-Française, refit la musique du quatrième et du cinquième intermède lors de la reprise de *la Princesse d'Élide*, en janvier 1722. Le samedi 14 février, les musiciens du roi, les acteurs de l'Opéra, se joignirent à ceux de la Comédie-Française pour représenter ce mélodrame sur l'immense théâtre des Tuileries.

La Princesse d'Élide, opéra-ballet de Pellegrin, calqué sur la pièce de Molière, musiqué par de Villeneuve, parut, six ans après, le 20 juillet 1728, sur la scène de l'Opéra.

Guérin d'Estriché, fils du second mari de Grésinde Béjart, veuve de Molière, avait fait représenter à Nantes, en 1688, *Mélicerte*, pastorale de Molière, qu'il avait ajustée en livret d'un opéra dont la musique était de sa composition.

M. de Vertron, maître d'hotel du roi Louis XV, que sa majesté venait de nommer ambassadeur en Moscovie, ayant à son service deux Allemands fort habiles sur la trompe ou cor de chasse, voulut bien permettre qu'on les fît entendre au public. Coypel écrivit une pièce : *les Amours à la chasse*, imitation de *la Princesse d'Élide*, pour amener dramatiquement cette nouveauté musicale sur le théâtre de la Comédie-Italienne : 10 juillet 1718.

Une comédie, une tragédie doivent marcher gracieusement, avec énergie et d'aplomb sur leurs cinq pieds. Il faut que l'œuvre soit entière, complète, de là dépend son existence d'abord et sa durée ensuite. C'est le vase de cristal avec soin travaillé; si les auditeurs mécontents le font tomber à terre, il se brise ; ses morceaux ne servent à rien, tout est fracassé, détruit, c'est à recommencer. Une belle exposition, une scène admirable, un récit plein de chaleur, un dénouement parfait, ou bien un acte excellent d'un bout à l'autre, ne

sauveront pas un drame dont le public aura condamné les autres parties. Quelquefois un très beau rôle, qu'un acteur du premier rang affectionnera, rôle qui doit amener en scène, à chaque instant, le virtuose favori, fait remettre en lumière un drame abandonné, comète qui disparaîtra bientôt pour ne revenir qu'à de longs intervalles, et peut-être jamais. *Didon*, *Bérénice*, *Ariane*, *Médée*, *Nicomède*, *le Muet*, *l'Obstacle*, *le Méchant*, *l'Homme à bonnes Fortunes*, *l'École des Bourgeois*, *le Glorieux*, *le Séducteur*, etc., sont rangés dans cette catégorie.

Les écrivains qui se sont embarqués sur la mer orageuse du théâtre, n'ont jamais sauvé du naufrage que des unités complètes; les fragments admirés, les détails applaudis, sont restés sur le champ de bataille; et si quelques rhéteurs les ont cités ou reproduits en abrégé, si les colligeurs les ont insérés en entier dans des recueils à l'usage des écoliers, ces débris n'en seront guère plus connus, ils n'auront fait que changer de sépulcre. C'est l'exécution, la mise en scène qui seule peut donner acte de l'existence d'une œuvre dramatique. Il n'est pas de plus cruel abréviateur que le *Répertoire du Théâtre-Français*, de trois cents volumes il en fait trois; ne conservant que *la Métromanie*, *Venceslas*, *Manlius*, *le Philinte de Molière*, *le Vieux Célibataire*, *les Rivaux d'eux-mêmes*, etc., etc., unités choisies dans les ouvrages de cent auteurs, ayant produit chacun plusieurs douzaines de pièces.

Un opéra meurt rarement tout entier. On peut le rayer du répertoire, le séquestrer dans les cartons des bibliothèques pendant un siècle, il ne cessera pas de vivre dans la mémoire des amateurs et même du populaire, si quelque fragment notable, que dis-je? un couplet, une ritournelle s'y fait remarquer. Si les chanteurs de salons, de cafés, ont négligé de recueillir ces opuscules vagabonds, le vaudeville s'en est emparé, *la Clé du caveau* nous les montrera notés, quelquefois de travers et non pas tout à fait méconnaissables. Les musiciens, les acteurs à flonflons ne connaissent point l'origine de ces vieilleries, souvent très originales, qu'ils exécutent; mais quelque renard de l'ancien temps assistera parfois à

leurs exercices ; et, comme Leporello, dans le dernier acte de *Don Juan*, il leur soufflera :—Menuet de Du Caurroy, 1570; Ritournelle d'un chœur d'*Isis*, de Lulli, 1676 ; Gavotte de *Coronis*, de Gervais, 1693 ; Air de Campra, de Mouret, de Rameau, de Du Fresny, d'Albanese, de Haydn, de Paisiello, de Sacchini, de Beaumarchais, etc. » Croyez que plusieurs en garderont le souvenir.

Des musiciens de notre temps, craignant sans doute que ces perles, ensevelies dans une infinité de partitions délaissées, ne se perdissent enfin, ont eu soin de les exhumer, de les monter à neuf, en les introduisant dans leurs opéras. Vous avez retrouvé dans *l'Amant jaloux* une romance délicieuse que *la Juive*, ou son père Éléazar, avait déjà mise à l'abri des injures du temps. L'anathème lancé par Bonzi, le cardinal, dans le même opéra, se trouvait déjà noté dans le sublime duo de la Fosse, du second acte du *Fidelio* de Beethoven. Le duo spirituellement grotesque des bassons de la scène d'évocation de *Robert le Diable* aurait été perdu, pour les Français du moins, si Meyerbeer n'avait eu l'heureuse idée de l'emprunter au *Docteur et l'Apothicaire*, opéra bouffon de Dittersdorf, 1786. L'*allegro* du trio du *Barbier de Séville*, *Notre échelle est toute prête*, reproduit note pour note l'air de basse que chante Simon dans *les Saisons* de Haydn. Dans le premier et le dernier duo de *Tancredi* nous rencontrerons de notables et précieux fragments de *l'Agnese*, de la *Sofonisba* de Paër. Si j'entamais un peu sérieusement cette matière, et si je faisais mention de tous les coups de chapeau que j'adresse à mes vieilles connaissances de ce genre, je serais obligé de vous mener trop loin.

Vous voyez que les fragments d'opéras quelque minimes qu'ils soient, lorsqu'ils renferment une idée mère, ne périssent jamais; soit que le vaudeville nous les conserve en leur forme primitive, soit que la métempsycose nous les représente *mutato nomine*.

Le vase de cristal du poète dramatique tombe à terre, et se brise si complétement que tout est détruit. Le vase du musi-

cien dramatique est d'une autre matière : c'est un paté. Vous pouvez le fracasser, mais les truffes resteront, s'il y en a. Croyez que d'autres cuisiniers auront le nez fin, l'œil subtil, la patte leste pour les saisir à la volée.

Des fragments admirables et de la plus haute importance, des morceaux d'un mérite reconnu, capital, d'une assez grande étendue pour former un tout, bien qu'on les ait séparés de la partition qu'ils n'ont pu sauver du naufrage, ont passé du répertoire des théâtres à celui des concerts, dont ils sont le plus bel ornement. *Démophon* (Vogel), *le Jeune Henri*, *Adrien* (1), *Anacréon* (Cherubini), *l'Hôtellerie portugaise*, en expirant sur la scène lyrique nous ont laissé leurs ouvertures; *Médée*, *Élisa*, *Lodoïska* (Cherubini), *Anacréon* (*idem*), *Uthal*, *Phrosine et Mélidore*, *l'Auberge de Bagnères*, *l'Hôtellerie portugaise*, etc., leurs airs, duos, trios, quatuors, chœurs et finales. *Sémiramis* (Catel) nous a légué sa pyrrhique d'une rare énergie. Tous ces opéras ont disparu, l'affiche des théâtres a cessé d'en estamper les titres, le total nous en est dénié, mais les détails sonnent victorieusement dans les grandes et les moyennes réunions musicales.

La belle et bonne musique existe encore après des siècles.

En 1837, Rossini me disait ainsi qu'à d'autres dévots écoutants : — Il n'y a maintenant qu'un musicien dont l'imagination soit assez féconde, l'haleine assez longue pour accomplir l'œuvre immense d'un drame lyrique en cinq actes ; et ce musicien c'est Donizetti. D'autres, naturellement asthmatiques, pourront continuer à faire des morceaux d'un grand mérite, des fragments applaudis, mais trop clair-semés dans une partition rembourrée de foin et de paille. Une partition n'est point un opéra ; cinq actes bien équipés, bien nourris,

---

(1) Cette ouverture, écrite par Méhul, en 1795, pour *Timoléon*, tragédie avec chœurs de Chénier, fut adaptée par son auteur au drame lyrique ayant pour titre *Horatius Coclès*, et servit plus tard de prélude à l'opéra d'*Adrien*.

sont nécessaires pour le constituer, comme cinq points doivent être pris et marqués pour qu'une partie d'écarté soit gagnée. Si vous marquez un point aujourd'hui, un autre dans cinq ans, un troisième je ne sais quand, il est possible que cette bienheureuse partie ne soit ni gagnée ni perdue en 1899. Tel joueur de ce genre, tel musicien de cette espèce travaillera pendant toute sa vie, sans parvenir à marquer les cinq points, à compléter le nombre de morceaux acceptables et requis pour former la somme, le total exigé pour un opéra réel. Si le bon Dieu lui prête de longs jours, notre musicien, trop rarement inspiré, pourra, dans un demi-siècle, battre le tambour, faire un rappel de tous les fragments notables qui vagabondent en ses partitions, et dire avec orgueil à ses rivaux : — Enfin, j'ai terminé, complété mon opéra ! »

— Maître, vous ne demandez que cinq points, dis-je alors à Rossini, je suis plus exigeant que votre seigneurie : il m'en faut six. Vos cinq actes ne doivent-ils pas être nécessairement précédés, annoncés par une belle et bonne, large et brillante ouverture ? Notez, s'il vous plaît, que nos jouteurs à courte haleine s'obstinent à ne batir que des capucinières.

— Capucinières ! ah ! de grâce, trêve de personnalités ! Nous parlons en général, et n'allez pas évoquer des capucins à propos de chorals et de faux-bourdons.

— Ce n'est pas du tout mon intention, et je vais le prouver, si vous me permettez d'expliquer une métaphore lancée imprudemment. Cette dissonance n'aurait pas effarouché vos oreilles, si j'avais eu soin de la préparer. Amateur passionné, fanatique dilettante, maniaque peut-être de musique, je rapporte, ramène tout à mon art favori. Le bon vin me paraît d'une excellente facture, certains ragoûts me semblent discordants, j'aime une sauce *bene legata*, il me plaît d'entendre tomber les dragées sur une assiette *staccato, a punta d'arco;* une girouette qui tourne aigrement sur son axe me rappelle à l'instant les efforts des chercheurs d'*ut* de poitrine; de beaux yeux ouverts sur une piquante physionomie me présentent un ensemble harmonieux ; j'admire l'*allegretto con brio*

d'une jolie femme, et sollicite la faveur de pratiquer l'appogiature sur un thème des plus attrayants.

» Si je vois défiler, dans un opéra-franconi, des toiles, des chassis merveilleusement peints et de riches costumes, tandis que les chanteurs et l'orchestre s'accordent pour nous dire de bruyantes bétises, je crois assister au triomphe de Cimabue, lorsque son tableau, suivi d'un immense et noble cortège, où les ménétriers sonnaient à plein tuyau, raclaient à tour de bras, fut promené dans les rues de Florence, et pompeusement installé dans la plus belle église de cette ville. La peinture de Cimabue nous est restée, on l'admire encore aujourd'hui; mais a-t-on gardé le moindre souvenir des ménétriers, des choristes qui bourdonnaient une musique banale auprès du tableau couronné de lauriers et chargé de guirlandes?

» Les roulades cruellement ébréchées de Mme Stoltz représentent à mes doigts un vieux peigne privé d'un tiers de ses dents; plus d'une image romantique, exposée au Salon, déchire mes yeux comme un accord de quinte augmentée ferait mes oreilles; et je trouve dans le punch l'harmonie énergique du rum, le rhythme acéré du limon, la délicieuse mélodie du sucre. En savourant cette liqueur si bien composée, je crois avaler une musique excellente et complète: la musique de *Guillaume Tell* ou du *Barbier de Séville*. Ce prélude va me planter devant la capucinière, objet de votre surprise, et me permettre de vous exposer mon affabulation.

» Les canons de l'Église défendent expressément d'appliquer aucun des ornements de l'architecture aux couvents des moines quêteurs; leur temple doit être sans voûte, sans tours, sans portique; et l'ensemble du monastère n'offre à l'extérieur que la forme simple, appauvrie, rustique même d'un hangar. L'humilité chrétienne de religieux ne vivant que d'aumônes a dicté ce réglement, rationel plutôt que sévère. Lorsque Brillat-Savarin voyait avec douleur un dessert sans fromage, une très jolie femme borgne se présentait à sa pensée. Lorsque l'affiche m'a promis un opéra de la plus

grosse espèce, et que le rideau se lève après je ne sais quels brrrrr de seconds violons et de violes, dominés par quelques déchirements de trombones, qui se mêlent à des facéties en *pizzicato*, représentant, si l'on veut, des puces qui vont sautillant, frétillant de tous cotés; quand le rideau se lève sur cette façade misérable de hangar, certificat d'impuissance bien avérée et non d'humilité chrétienne; lorsqu'on me refuse le portique élégamment somptueux d'un temple de l'harmonie, je me dis : — Encore une capucinière! »

» Vous comprenez maintenant mon affabulation; elle était, j'en conviens, un peu nébuleuse. La vôtre, ingénieux Rossini, est bien plus claire, quoiqu'elle se présente sous le voile de la plus candide innocence. Le mot de votre énigme est *que Meyerbeer travaille depuis quarante ans à la fabrication d'un opéra qu'il n'achèvera de sa vie.* Ai-je deviné? »

Toute l'assistance applaudit à ma glose; Rossini se contenta de sourire. Si le dériseur spirituel et malin assistait, en 1851, à nos spectacles lyriques, persisterait-il à dire que nous avons encore des musiciens capables d'écrire des fragments, des lambeaux d'opéras?

> Là, je vis l'ombre d'un cocher
> Qui brossait l'ombre d'un carrosse,
> Avecque l'ombre d'une brosse,
>
> SCARRON, *le Virgile travesti*, livre VI.

Je ne puis m'empêcher de réciter ces vers *sotte voce*, *a mezzo tuono*, lorsque j'entends les dessins d'orchestre, les arabesques de violons et de flûtes, les imitations plus ou moins canoniques, les basses prétentieuses, que nos ouvriers en musique adaptent curieusement à de prétendus motifs insipides, vulgaires, insaisissables même. Tous ces vains ornements, ces exercices de praticiens habiles, ne sauraient nous distraire de la recherche que nous faisons d'une mélodie qui se dérobe obstinément à notre attention, parce qu'elle n'existe pas dans leurs combinaisons de notes. Quel habit

somptueux, élégant pour une figure laissée en blanc sur la toile ! Quelle sauce pour un poisson absent ! pour un poisson qui nage encore en pleine mer ! Et pourtant, s'il faut en croire certains journalistes, jamais époque ne fut plus abondante que la nôtre en chefs-d'œuvre lyriques ! Il paraît que ces ombres d'écrivains se plaisent à brosser aussi les ombres des mélodies, des pensées, des motifs, fantastiques jusqu'à ce jour, que nos faiseurs laborieusement stériles rencontreront peut-être avant la fin du siècle.

DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE.

MOLIÈRE, 1665.

Il Convitato di pietra, le convié de pierre, le convié statue, la statue invitée à souper, telle est la véritable signification du titre de cette pièce italienne, la première qui fit connaître aux Parisiens le caractère et les aventures de don Juan Tenorio, la première qui produisit sur une scène française cette statue animée d'un effet si dramatique et si nouveau. Partie de l'Espagne, la statue du commandeur Gonzalo de Ulloa devait faire le tour du monde. En imitant la tragicomédie de Tirso de Molina, les Italiens en avaient traduit correctement le second titre : *il Convitato di pietra* reproduisait d'une manière on ne peut plus fidèle *el Combidado de piedra*. Dorimon, comédien exerçant sa profession à Lyon, en 1658, voulut donner au théâtre de cette ville une pièce que tout Paris allait voir à sa Comédie-Italienne, la pièce favorite du public, *il Convitato di pietra*, vrai talisman, attrait irrésistible, dont il fallait s'emparer au plus vite.

Dorimon traduisit à la hâte ce drame italien, et le fit représenter à Lyon avec le plus grand succès. *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*, telle fut l'annonce fautive, erronée de sa tragi-comédie, titre dans lequel Dorimon substituait le festin au convié, la statue de pierre au personnage nommé *Pedro*, dans la pièce italienne. Cette erreur qui nous semble grossière, manifeste, pouvait être excusée alors ; la preuve, c'est que la première réclamation élevée à ce sujet ne parut que dix-neuf ans après, dans *le Mercure galant*. De Visé, qui la fit, aurait dû l'accompagner des observations suivantes, il pensa peut-être qu'elles seraient inutiles pour ses contemporains.

Les Français, en 1658, traduisaient encore par *convive*, le mot latin *convivium*, dont les Espagnols ont fait *combido*, et les Italiens *convito*. A l'époque où Dorimon écrivait, *convive* signifiait *festin* et non pas *convié*, celui que l'on invite à venir s'asseoir au *festin*. *Convive* et *festin*, présentant une parfaite synonymie aux yeux des écrivains arriérés, Dorimon a pu choisir *festin* comme plus bref et plus harmonieux. Il s'est trompé, j'en conviens, mais son erreur était d'autant plus excusable, qu'il était plus difficile de s'en garantir. On lisait d'ailleurs encore l'*Histoire convivale*, de Poggio.

— Lycurgue dédia la petite image du Ris qui est à Lacédémone, ayant voulu entremêler le rire parmi leurs convives et autres assemblées. » PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*, traduction d'Amyot.

— Ah! monsieur, ne vous fâchez point, dit Hortensius, qui n'avait pas tant bu qu'il ne reconnût bien son principal, j'ai fait ici un convive à quelques-uns de mes amis, avec lesquels je m'ébaudis un peu... » CHARLES SOREL, *Francion*, livre IV. 1633.

De Villiers, comédien de l'Hotel de Bourgogne, produit à Paris, et sur son théâtre une seconde version de *il Convitato di pietra*, qu'il voyait représenter tous les jours par les Italiens, et copie l'erreur et le titre du comédien de Lyon. *Festin de Pierre* était affiché depuis six ans à Lyon, à Paris; l'usage avait fait adopter la bévue expédiée de la province à la capitale, quand le judicieux Molière vint à son tour, en 1665, donner une admirable reconstruction du drame espagnol.

Molière dut se conformer à la coutume établie, quoiqu'il en reconnût toute l'absurdité. Présenter *le Convié de pierre* à des spectateurs habitués à lire *le Festin de Pierre* sur les affiches de l'Hotel de Bourgogne et des Comédiens de Mademoiselle, c'était s'exposer à quelques méprises nuisibles à ses intérêts. Il serait dangereux de dépayser le populaire; il tient à ses erreurs, un auteur dramatique est parfois obligé de les caresser, quand il voudrait les combattre. L'influence

du titre est d'une haute importance à l'égard du public, surtout lorsqu'il y a concurrence, et que la même pièce favorite figure en même temps sur plusieurs scènes rivales.

Tous les auteurs français qui traitèrent le sujet mis en lumière par Tirso de Molina, reproduisirent l'erreur que les succès des traducteurs Dorimon et de Villiers avaient accreditée. Molière pourtant voulut s'écarter un peu de la route battue, en intitulant sa comédie : *Don Juan ou le Festin de Pierre.* Une sorte de pudeur lui faisait rejeter au second rang les mots impropres et vicieux, qui servirent ainsi de complément à son titre. Cet accessoire devint le principal, lorsque Thomas Corneille ajouta des rimes à la prose poétique de Molière. La pièce, de la sorte arrangée, reparut en 1677, et fut nommée simplement *le Festin de Pierre*, tant ce titre bizarre et magique avait d'attrait pour le public !

Si le traducteur italien avait intitulé sa pièce *il Convitato di sasso, di marmo*, Dorimon n'aurait peut-être pas commis une aussi lourde faute. *Convito*, festin, *convitato*, convié, *pietra*, pierre, *Pietro*, Pierre, nom du Commandeur dans le drame italien, tous ces mots se ressemblaient assez pour se brouiller dans la tête de ce pauvre Dorimon, et de son plagiaire de Villiers. Leur méprise, après deux siècles, vient d'être rectifiée, et la Comédie-Française affiche tout simplement, depuis 1847, *DON JUAN, comédie en cinq actes, de Molière.*

Les Hollandais s'empressaient de reproduire toutes les comédies de Molière à mesure qu'elles paraissaient en France. Pour les contrefaire, il fallait qu'elles eussent été publiées, et le *Don Juan* manuscrit reposait encore dans le portefeuille de l'auteur ou de sa veuve. Cette circonstance n'arréta point le libraire Wetstein d'Amsterdam. Il trancha bravement la difficulté, remplit le vide que l'absence de cette pièce capitale laissait dans sa collection, et lui substitua *le Festin de Pierre*, de Dorimon. Ce drame figure sous le titre nouveau de *le Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, tragi-comédie, dans le troisième volume des *OEuvres de Molière*, mises au jour par Wetstein, en 1691, 4 volumes in-18. Comme ces pièces étaient

publiées séparément, et réunies ensuite sous un titre commun, *le Festin de Pierre*, de Dorimon, inséré dans ces œuvres de Molière, porte la date de 1683. Wetstein aurait bien pu donner le véritable *Don Juan*, imprimé l'année précédente par les soins du comédien La Grange, éditeur des œuvres complètes du grand maître, 1682.

Avant de désigner le plus grand nombre des pièces de théâtre construites avec le drame espagnol de Tirso de Molina, je dois vous donner une complète analyse du *Convitato di pietra* représenté par nos Italiens, en 1657, afin de vous faire connaître ce type qui, frappant le premier coup, fit éclore chez nous toute une famille de don Juans.

Le drame s'ouvre par un entretien que le roi veut bien accorder au valet de don Juan, sa majesté paraît choquée du libertinage de ce jeune seigneur. — Sire, lui dit Arlequin, il faut avoir un peu de patience, les garçons changent de conduite en avançant en âge. Espérons que mon maître deviendra sage, raisonnable, en prenant des années. » Le roi se contente de cette espérance flatteuse ; et, donnant un autre cours à la conversation, il invite Arlequin à lui conter quelque jolie histoire. Le valet prend un siége, vient s'asseoir familièrement à coté du prince, et lui fait le récit de *la Reine Jeanne*. Un bruit subit interrompt la narration, et l'orateur se sauve. La scène change, et représente une rue.

Couvert d'un manteau noir, tenant en l'air une longue épée espagnole, au bout de laquelle brille une lanterne, Arlequin se présente et dit : — Si tous les couteaux n'étaient qu'un couteau ; ah, quel couteau ! Si tous les arbres n'étaient qu'un arbre ; ah, quel arbre ! Si tous les hommes n'étaient qu'un homme ; ah, quel homme ! Si ce grand homme prenait ce grand couteau, pour en donner un grand coup à ce grand arbre, et qu'il lui fît une estafilade ; ah, quelle estafilade ! » Après ce bizarre prélude, qui se rapporte au sujet comme la tabatière de Sganarelle, comme l'éloge du tabac, figurant au début de la pièce de Molière, arrive don Juan. Arlequin, tremblant de peur, laisse tomber sa lanterne, elle s'éteint.

A ce bruit don Juan met l'épée à la main; Arlequin se couche à terre sur le dos, tient sa flamberge pointe en l'air, de manière que son adversaire la rencontre toujours en ferraillant; ce jeu de théâtre bien exécuté faisait le plus grand plaisir. Arlequin abandonne enfin son épée, en disant : — « Je suis mort. » Don Juan, qui le reconnaît, faché de l'avoir blessé, lui demande s'il est véritablement défunt. — Si vous êtes réellement don Juan, je suis encore en vie; sinon, je suis bien trépassé, » répond Arlequin.

Entrent le duc Ottavio et Pantalon, son affidé, qui parlent de leurs affaires. Don Juan suivi d'Arlequin ne tardent pas à venir; tandis que le duc et don Juan font un échange de compliments et de civilités, Arlequin se met à coté de Pantalon, et lui fait une profonde révérence, chaque fois qu'il tourne la tête vers lui. Ce jeu se répète plusieurs fois. Pantalon va de l'autre coté pour se dérober à tant de politesses, Arlequin le suit et recommence le lazzi. Son manteau lui sert pour faire l'exercice du drapeau. Revenant ensuite vers Pantalon, il lui donne un coup dans l'estomac, le renverse et tombe par terre avec lui. Ils se relèvent. Arlequin se mouche alors avec le mouchoir de Pantalon, qui le voit et donne des coups de poing à l'impudent valet; celui-ci les rend avec usure.

Ottavio doit épouser bientôt donna Anna, sa bien-aimée, il doit se rendre auprès d'elle pendant la nuit. A cette nouvelle, don Juan lui propose de troquer leurs manteaux pour aller en bonne fortune; le duc y consent. Arlequin en fait de même avec Pantalon. Resté seul avec Arlequin, don Juan lui dit qu'il n'a pris le manteau d'Ottavio que pour tromper plus aisément donna Anna. Arlequin veut s'opposer à ce dessein, et représente combien le ciel en serait offensé. Don Juan ne lui répond que par un soufflet, et lui fait signe de le suivre. — Allons donc puisqu'il le faut, » dit le valet résigné.

Après quelques scènes, don Juan pose Arlequin en sentinelle à la porte et s'introduit chez le commandeur, père de

donna Anna. Don Juan se sauve l'épée à la main, le vieux commandeur le poursuit en chemise, flamberge au vent. Ils se battent sur la scène, et le vieillard blessé, tombe, expire, après avoir lutté quelque temps contre la mort. Lazzi de frayeur d'Arlequin; il veut se sauver, tombe sur le commandeur étendu par terre, se relève et s'enfuit. Donna Anna vient demander vengeance au roi. Dix mille écus et la grâce de quatre bandits sont promis à celui qui découvrira le meurtrier.

Arlequin fait quelques réflexions à ce sujet. Don Juan, qui se défie de lui, met l'épée à la main, et menace de le tuer, s'il s'avise de parler. Arlequin lui jure un secret à toute épreuve. — Mais si l'on te donnait la question? — Rien ne saurait m'ébranler. — C'est ce que nous allons voir. » Alors prenant le ton du barigel, le maître feint de donner la question à son valet, qui s'empresse de tout avouer. Don Juan furieux redouble ses menaces, et veut changer d'habit avec Arlequin, pour plus de sûreté. Celui-ci résiste, refuse et s'en va. Son maître le poursuit.

Persuadé qu'Arlequin connaît le meurtrier du commandeur, Pantalon fait sonner bien haut la récompense promise à celui qui le déclarerait. Si j'étais sûr de la récompense, dit Arlequin, je le nommerais. Après plusieurs feintes, il persiste à soutenir qu'il ne le connaît point. — Mais, lui dit Pantalon, suppose que je suis le roi, que je t'interroge: Bonjour, Arlequin. — Serviteur à votre majesté. — Sais-tu qui est le meurtrier dont il s'agit? — Oui, sire. — Nomme-le donc, et tu auras la somme promise et la grâce de quatre bons camarades.» Arlequin prend la parole et dit : — C'est... c'est... c'est Pantalon. — Au diable le menteur effronté. — Ne vois-tu pas que c'est un moyen adroit pour te faire gagner quinze mille francs? Je vais te dénoncer au roi, t'accuser d'avoir tué le commandeur, je reçois les dix mille écus, et nous partageons.

Des sbires sont à la poursuite de don Juan, ils offrent une bourse au valet, pour qu'il leur découvre la retraite où son

maître est caché. Arlequin prend la bourse et leur donne de fausses indications.

Au second acte, on voit une jeune fille, Rosalba, qui pêche sur le bord de la mer. Don Juan arrive à la nage ; Rosalba tend la main au naufragé, pour l'aider à sortir de l'eau. Debout, dans un baril défoncé, tenant sa lanterne élevée, Arlequin paraît sur les flots, prend terre, fait une culbute, et se trouve sur ses pieds, hors du baril. — Du vin, du vin, du vin, assez d'eau comme cela (1) ! crie-t-il, en tordant sa chemise. Il rend grâces à Neptune de l'avoir sauvé. Jetant les yeux sur son maître, évanoui dans les bras de la jolie villageoise, il dit : — Si je retombe dans la mer, je souhaite de me sauver sur une barque pareille. » Comme il est entouré de vessies gonflées, il en crève une en se laissant choir sur le dos. — Bon, dit-il, voici le canon qui tire en signe de réjouissance. »

Rosalbe écoute les propos galants du séducteur, qui finit par lui dire : — Si je ne vous donne pas la main d'un époux, je veux être tué par un homme, un homme qui soit de pierre ; n'est-ce pas, Arlequin ? » Don Juan s'éloigne avec la jeune fille ; Arlequin ajoute, en les voyant partir : — Pauvre malheureuse, que je te plains de croire aux promesses de mon maître ! il est si libertin, que s'il va jamais en enfer, ce qui ne peut lui manquer, il tentera de séduire Proserpine. S'il était resté plus longtemps dans la mer, il aurait conté fleurette aux baleines.

— Vous avez promis de m'épouser, dit la bachelette, en sortant du bois avec don Juan, je compte que vous tiendrez votre parole. — Impossible, demandez à mon confident, cet honnête homme vous en dira les raisons. » Il sort ; la jeune fille se désespère ; et, pour la consoler, Arlequin lui montre la liste de celles qui sont dans la même position qu'elle.

---

(1) *Donde Dios juntò tanta agua,*
No juntàra tanto vino?
El Burlador de Sevilla.

C'est un long rouleau de parchemin qu'il lance jusqu'au milieu du parterre, il en retient le bout, et dit : — Examinez, messieurs, voyez si par hasard vous n'y trouverez pas le nom de votre femme, d'une de vos parentes, les noms de vos bonnes amies. »

Rosalba, désolée, voyant que l'archiviste Arlequin inscrit son nom au bas de la liste, se précipite dans la mer.

Des paysans en habit de noce arrivent en dansant. Un villageois, une villageoise, amoureux l'un de l'autre, font semblant d'être sans cesse en querelle devant leur tante, qui, par esprit de contradiction, consent à les marier. Don Juan et son écuyer se présentent au moment où la fête se prépare, ils se mêlent à la conversation, à la danse. Don Juan dit au fiancé : — Recevez mon compliment, seigneur Cornelio. — Mais ce n'est pas mon nom. — Il le sera bientôt. » En effet, il enlève l'épousée ; Arlequin le suit, et disparaît avec la fille qu'il a choisie.

Le décor change, ils rencontrent le tombeau du commandeur, superbe mausolée. Don Juan lit l'inscription gravée sur le piédestal. Il feint de redouter la foudre dont elle le menace, et fait ensuite de judicieuses réflexions sur la vanité des hommes qui se font composer des épitaphes fastueuses. Arlequin veut lire à son tour et craint d'avoir sa part de la punition. Il fait des remontrances à son maître ; don Juan feint de se repentir, il répète une prière que lui souffle son valet, et finit par donner un coup de pied à l'orateur. Il adresse mille injures au commandeur en apercevant sa statue, placée sur le monument, et dit à son écuyer d'aller l'inviter à souper. Arlequin y va, riant de la folie de son ambassade, et revient saisi d'effroi ; la statue a baissé la tête : elle accepte l'invitation. Don Juan n'en croit rien ; il va la répéter lui-même, et demeure interdit lorsque le commandeur ajoute un *oui* à son inclination de tête.

Arlequin ouvre le troisième acte par des remontrances qu'il adresse à son maître. Le sermon est assez curieux pour être reproduit ici. Le valet bouffon raconte à don Juan la fable

de *l'Ane chargé de sel et l'Ane chargé d'éponges*, et ne manque pas de lui faire l'application de la moralité de l'apologue. Voyant que son maître l'écoute avec assez d'attention, il s'enhardit, et poursuit en ces termes :

— Je me souviens d'avoir lu dans Homère, en son traité *pour empêcher que les grenouilles ne s'enrhument*, que, dans Athènes, un père de famille ayant fait l'acquisition d'un cochon de lait, gentil, d'une agréable physionomie, de mœurs douces, dans sa taille bien pris, conçut tant d'amitié pour le petit cochon, qu'au lieu de le mettre en broche, il donna les plus grands soins à son éducation, et le nourrit avec des biscuits et du macaroni. Cet animal, enfant gaté de la maison, d'une figure très avenante, oubliant tous les bienfaits de son ami, de son protecteur, entra dans le parterre, déracina jonquilles et tulipes, dont il dévora les oignons. Furieux, le jardinier alla se plaindre au maître; lequel, aimant avec une tendresse aveugle son jeune cochon, dit : — Il faut lui pardonner pour cette fois, il n'a pas encore assez d'expérience ; d'ailleurs, il est si gentil ! »

— Quinze jours après, cet amour de cochon se rua dans la cuisine, renversa marmite et casseroles, mangea ce qu'elles contenaient, et bouleversa tout. Le cuisinier courut en avertir son maître, lequel eut tant d'affection, de faiblesse pour son favori, qu'il défendit de lui faire aucun mal.

» Un mois ne s'était pas écoulé que l'impudent marcassin, abusant des bontés de son seigneur, vint galoper dans la salle à manger, au moment où l'on attendait trente convives, et brisa porcelaines et cristaux, flacons de Madère, de Champagne, de Zara, de Chypre, en escaladant la table, les bahuts et les dressoirs. Quand le maître vit ce désordre nouveau, ce déplorable ravage, sa patience étant poussée à bout, que fit-il? Sur-le-champ, il ordonna que le cochon fût tué, que l'on fît des jambons, des saucisses, mortadelles, boudins, petit lard, avec le sang et les débris de l'insolent quadrupède.

» Ce père de famille, c'est Jupiter ; ce cochon, c'est vous,

mon très honoré maître; ce jardinier, ce chef de cuisine, ces faïences, cristaux et porcelaines, ce sont les victimes de vos insultes, de vos méfaits. Vous tuez le mari d'une pauvre femme; vous enlevez la fille d'une autre; vous débauchez même des religieuses! tous en portent leurs plaintes à Jupiter. La première fois, il vous pardonne. La seconde fois, il veut bien encore être sourd à leurs prières. Mais enfin, vous en ferez tant, que ce dieu, prenant le couteau de son tonnerre, ce couteau formidable, ce maître couteau, fondra sur le cochon bien aimé, c'est-à-dire sur vous, pour le dépecer, le réduire en saucisses, en côtelettes, que les diables feront griller en enfer, et croqueront à belles dents. Cela vous pend à l'oreille, et même un peu plus bas, comme un fourniment de milice. »

Don Juan feint d'être sensible à ces discours, Arlequin transporté de joie, se jette à ses genoux, son maître fait de même, pour implorer la clémence de Jupiter. Le valet rend grâces au ciel de cet heureux changement, lorsque don Juan se lève, et par un coup de pied adroitement placé, fait sa réponse ordinaire à la harangue du moraliste en livrée; et lui donne l'ordre de faire servir à l'instant le souper.

A peine a-t-on commencé de mettre sur table, que le facétieux Arlequin se hâte d'annoncer qu'un incendie vient d'éclater dans la cuisine. Tout le monde y court; Arlequin s'assied à table, mange goulument, et se retire à l'arrivée de son maître. La gourmandise lui fait hasarder plusieurs tours d'adresse pour escamoter quelques bons morceaux. Il a recours au lazzi de la mouche qu'il veut tuer sur le visage de don Juan. Il accroche ensuite une volaille rotie avec un hameçon, et s'en empare. Un des valets s'en aperçoit et l'enlève de ses mains. Arlequin donne un soufflet à un autre serviteur qu'il croit coupable du tour qu'il vient de lui jouer. Il court au buffet, prend une assiette, l'essuye à son derrière et la présente à son maître. Afin de le mettre en bonne humeur, il lui parle d'une veuve charmante, dont il est amoureux, et dit qu'il voudrait souper à l'instant, pour aller au

rendez-vous qu'elle vient de lui donner. Don Juan prend feu là-dessus, et lui permet de s'asseoir à son coté.

— Allons, canailles, dit-il aux valets, que l'on m'apporte un couvert. » Il se lave les mains et les essuye à la nappe. Craignant de ne pas trouver de quoi satisfaire son appétit, il dit à son maître d'aller moins vite en besogne. Son chapeau l'embarrasse, il le met sur la tête de don Juan, qui le jette au loin, et lui fait beaucoup de questions sur la jeune veuve, dont il est fort tenté. Le gourmand, qui ne veut pas perdre un seul coup de dent, répond par monosyllabes, comme le frère Fredon de Rabelais. Après une infinité de lazzi, Arlequin fait celui de manger douze œufs frais, demandant à boire à chaque œuf qu'il avale. Il prend la salade, y verse un pot de vinaigre, quatre salières, des flots de moutarde, toute l'huile d'une lampe et la lampe elle-même, retourne la salade avec sa batte, ses pieds, et finit par se moucher à la nappe.

— La fortune est bien inconstante. Imaginez-vous que ce morceau friand est un homme élevé jusqu'au sommet de la roue des grandeurs. La roue vient à tourner comme ce plat, cet homme tombe tout à coup dans l'abîme et le néant. » En disant ces mots, Arlequin avale ce friand morceau.

— Et la signora Lisetta? — Je viens de chez elle, répond Arlequin, et ne l'ai pas trouvée. — Tu mens. — Si cela n'est pas, que ce filet de chevreuil puisse m'étrangler. — Et sa camériste? — Elle était sortie aussi. — Ce n'est pas vrai. — Si je vous en impose, que ce verre de vin soit pour moi du poison. — Arrête et ne jure plus ; j'aime mieux te croire sur parole. »

On frappe à la porte ; un valet y court, revient saisi d'épouvante et culbute Arlequin. Celui-ci prend un poulet roti d'une main, un chandelier de l'autre, et va voir qui c'est. A son retour, il renverse quatre domestiques, tant il est effrayé. Comme il ne peut parler qu'à peine, il dit que l'homme faisant ainsi (Arlequin baisse la tête), est là. Don Juan saisit un flambeau sur la table et va le recevoir. Arlequin se cache.

En introduisant la statue dans la salle du banquet, don Juan lui dit : — Si j'avais pu croire que tu fusses venu souper, ô convié ! j'aurais dépouillé Séville de pain, l'Arcadie de viande, la Sicile de poissons, la Phénicie d'oiseaux, Naples de fruits, l'Espagne d'or, l'Angleterre d'argent, Babylone de tapis, Bologne de soie, la Flandre de pois et l'Arabie de parfums, pour t'offrir une table assez splendide et digne de ta grandesse; mais accepte ce que je te présente de bon cœur et d'une main libérale; mange, convié ! »

Arlequin est forcé de sortir de sa retraite pour chanter et boire à la santé d'une des favorites de don Juan ; son maître lui fait signe de nommer donna Anna, fille du commandeur. Arlequin se lève, emplit son verre, obéit, et la statue répond à la courtoisie en inclinant la tête. Arlequin épouvanté, fait la culbute en arrière, le verre plein à la main, se remet en pieds sans répandre une goutte de vin. Thomassin (Tomaso-Antonio Vicentini, *dit*) exécutait ce tour de force et d'adresse avec une merveilleuse dextérité.

Au dernier acte, qui se passe en partie dans le tombeau du commandeur, Arlequin, voyant que tout est sombre, dit : — Il faut que la blanchisseuse de la maison soit morte; car tout est bien noir ici. » Don Juan saisit un serpent dans un plat de roti, disant : — J'en mangerai fût-ce le diable. » Des chants lugubres et mystérieux se font entendre; la statue se lève, le tonnerre gronde, la terre s'ouvre, la flamme infernale brille, et l'homme de pierre entraîne l'impie dans l'abîme. Arlequin désespéré s'écrie : — Mes gages ! faut-il que j'envoie un huissier chez le diable, pour obtenir le paiement de mes gages ? » Le roi paraît ensuite, Arlequin se jette à ses pieds, disant : — O prince ! vous savez que mon maître est à tous les diables, où, vous autres grands seigneurs irez aussi quelque jour : réfléchissez donc sur ce qui vient de se passer. »

Un dernier tableau montrait don Juan, l'athée, en proie au feu vengeur, exprimant en vers ses tourments et son repentir. Notez que tout le reste de la pièce était en prose

improvisée. Don Juan tâchait d'apitoyer les démons en leur disant :

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni!
E dite per pietade
Quando terminaran questi miei guai.

CORO.

Mai!

» Apaisez-vous, questionnaires éternels de l'Averne! par pitié, dites-moi quand finiront mes tourments. — Jamais! »

Cet ensemble était digne de terminer un drame lyrique de la plus haute portée. Je suis étonné que Lorenzo Da Ponte ne l'ait pas reproduit pour Mozart.

L'exclamation d'Arlequin, *Mes gages! mes gages!* que Molière a donnée au Sganarelle de son *Don Juan*, et qui termine ce drame français, fut une des choses qui scandalisèrent le plus les spectateurs. Le fanatique Rochemont, zoïle de Molière, attaqua violemment ces mots dans le libelle qu'il publia sous le titre d'*Observations sur* LE FESTIN DE PIERRE. Où l'on aurait dû voir seulement le propos naïf d'un valet qui ne pouvait être attaché que par l'intérêt à ce méchant patron, qui depuis longtemps s'attendait à le voir périr sous les coups de la vengeance céleste, et qui, témoin de ce miracle, ne devait regretter que la perte d'un salaire gagné bien durement, on voulut voir le mot d'un impie, qui loin d'être frappé d'une religieuse terreur à l'aspect d'un prodige si terrible, le contemple de sang-froid, en fait presque un objet de dérision. Et cependant ces mêmes critiques, ces envieux prompts à s'alarmer, avaient entendu, trois cents fois au moins, l'Arlequin des Italiens, le Catalinon des Espagnols, répéter, sur les théâtres de Paris, la même exclamation que l'on réprouvait au moment où Molière la traduisait en français. Notre illustre poète fut obligé de changer le passage à la seconde représentation, et les éditeurs de ses œuvres, publiées en 1682, n'eurent pas la liberté de le rétablir tel qu'il avait été dit à la première.

Il Convitato di pietra est une copie abrégée, arrangée du

drame espagnol, ayant pour titre EL BURLADOR DE SEVILLA Y COMBIDADO DE PIEDRA, *comedia famosa del maestro Tirso de Molina;* le Moqueur de Séville et le Convié de pierre. En indiquant les points sur lesquels l'imitation diffère de l'original, je pourrai me dispenser de donner l'analyse de l'œuvre espagnole, divisée en trois journées.

La duchesse Isabella, séduite à Naples, abandonnée par don Juan, dès la première scène, est supprimée dans le drame italien. Isabella, arrivant ensuite à Tarragone avec Fabio, son valet, pour y chercher son infidèle, reparaîtra sous le nom d'*Elvire*, accompagnée du bonhomme Gusman, dans la comédie de Molière. Dona Anna, fille du commandeur Gonzalo de Ulloa, crie au secours lorsque don Juan s'est introduit chez elle. Anna le poursuit, le saisit, dit à son père de le tuer, et voilà tout ce qu'elle fera pendant les trois journées. Isabella, Anna, sont des personnages seulement indiqués. Les beaux rôles de femme sont ceux de Tisbea, qui pêche à la ligne, d'Aminta, la paysanne. Tisbea dit une centaine de fort jolis vers, comparant à l'agitation des flots de la mer, la paix de son cœur, non encore atteint, piqué par l'Amour, aspic empoisonneur.

Par une combinaison très bien justifiée, don Juan supplante le duc Ottavio, à Naples comme à Séville, auprès d'Isabella et d'Anna. Avant de se faire tuer, le commandeur, arrivant de son ambassade à Lisbonne, a le temps de discourir longuement, de conter au roi ses campagnes, ses voyages, de lui donner même la statistique la plus détaillée du Portugal. Un seul couplet de cette leçon de géographie contient cent trente-cinq vers très harmonieux.

Tisbea, Aminta ne s'abandonnent à leur épouseur que sous bonne cautèle : l'une et l'autre exigent la foi du serment le plus solennel. — Si tu manques à ta parole, que Dieu te punisse, » lui dit Tisbea. — J'ai du temps devant moi, » pense tout haut don Juan. La crédule Tisbea dit, à trois reprises différentes : — Plaise à Dieu que tu ne mentes pas ! »

AMINTA.

Jure à Dieu qu'il te frappe de malédiction, si tu ne tiens pas ta parole.

DON JUAN.

Si je manque à la foi jurée, je prie Dieu, qu'en punition de mon insigne perfidie, il permette que je sois tué, non par un homme vivant, mais par un mort!

Cette imprécation pleine d'audace prépare admirablement la catastrophe. Dans la bouche de Catalinon ce serait une gasconnade, mais le caractère bien tracé de don Juan ne permet pas de lui donner une telle interprétation.

— Eh bien! après un tel serment, je suis ton épouse; ma vie et mon ame sont à toi, » réplique Aminta. Les précautions de la jeune fille n'ont pas un résultat plus heureux que la naïve confiance de Zerlina; mais au moins ne dit-elle pas *andiam* avec autant de facilité.

CATALINON, *à don Juan.*

On vous attend pour la noce; il est tard, allez vous habiller.

DON JUAN.

Qu'on attende; une autre affaire nous retient.

CATALINON.

Laquelle?

DON JUAN.

Souper avec le mort.

CATALINON.

Sottise des sottises!

DON JUAN.

Ne sais-tu pas qu'il a ma parole?

CATALINON.

Eh! qu'importe; quand même vous ne la tiendriez pas, que peut exiger une figure de jaspe?

DON JUAN.

Le mort peut m'appeler hautement infame.

A ce mot décisif, où l'honneur espagnol se révèle tout entier, Catalinon se tait et va frapper à la porte de l'église, lieu du rendez-vous donné par l'homme de pierre.

— Gabriel Tellez envisage le sujet de *Don Juan* avec l'œil du génie. Son drame est profondément empreint d'une horreur religieuse. Les scènes de la statue avec le débauché, le

souper dans le sépulcre du commandeur, sont de nature à faire frissonner un auditoire populaire, surtout un auditoire espagnol. Çà et là étincellent de grands traits, des mots sublimes; je n'en citerai qu'un. Dans la première scène entre don Juan et le commandeur, le meurtrier demande à sa victime en quel état la mort l'a surpris, quel est son sort dans l'autre vie, en un mot s'il est sauvé ou damné. Le spectre ne répond pas à cette question; mais à la fin de cette terrible scène, lorsque don Juan prend un flambeau pour reconduire le commandeur, celui-ci l'arrête, et dit solennellement: — Ne m'éclaire pas; *je suis en état de grace!*

» Quel mot! et comme, après cette longue anxiété, l'auditoire catholique devait respirer! Dans Molière la statue dit aussi: — On n'a pas besoin de lumière quand on est conduit par le ciel. » Mais ici la révélation est indifférente et la phrase sans portée, parce qu'elle ne répond à rien. C'est une froide équivoque sur le mot *lumière*, une maxime aussi convenable dans la bouche d'un philosophe que dans celle d'un revenant. Le don Juan espagnol n'a donc que les semblants de l'incrédulité; c'est un fanfaron d'athéisme, et il n'en est que plus dramatique. » F. GÉNIN, *Lexique comparé de la langue de Molière et des écrivains du XVII[e] siècle.*

L'exhibition de la liste des maîtresses de don Juan, que nous retrouvons dans l'opéra de Mozart, appartient à la pièce italienne, ainsi que le singulier monologue d'Arlequin; mais cette liste est lue dans l'œuvre de Mozart, et forme le sujet d'un air bouffe admirable. La rivalité jalouse des deux paysannes trompées à la fois, la scène entière et si plaisante de M. Dimanche, celle du pauvre, sont des inventions de Molière, qui remplaça l'arbre, le couteau, l'homme pourfendeur, etc., du monologue d'Arlequin, par l'éloge du tabac.

La mésaventure nocturne d'Anna, le meurtre de son père, appartiennent évidemment à la tragédie. Molière a signalé ces crimes de son héros dans les récits de l'avant-scène; il s'est gardé sagement de produire dans une comédie, même fantastique, deux personnages qui l'auraient assombrie,

attristée. En effet, l'un n'y paraît que pour rendre les spectateurs témoins de son assassinat, et l'autre pour faire éclater sa douleur et son désespoir. Gonzalo est mort quand le drame commence ; nous verrons son image de pierre accepter l'invitation à souper, et préparer, accomplir la vengeance divine. C'est avec raison que Molière s'est éloigné de l'œuvre italienne sur ces deux points ; mais devait-il supprimer aussi la liste déroulée par Arlequin ? et son Sganarelle n'aurait-il pas été divertissant au suprême degré, s'il avait dit à son tour :

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle ch' amò il padron mio ?

Ce catalogue n'était-il pas une facétie charmante et de très bon goût ? Oui sans doute, si Molière l'avait tenue directement de Giliberti ; mais cette liste avait passé par les mains d'Arlequin, du bouffon qui l'accompagnait d'une infinité de lazzi, de propos saugrenus, en la déroulant sur le parterre, en invitant ses auditeurs à lire, à commenter ce catalogue qu'il venait de leur lancer à la tête. Sganarelle, se bornant à donner un accent comique à cette lecture, comme Laflèche quand il fait à Cléante l'énumération des objets proposés par le prêteur anonyme de l'*Avare*, Sganarelle eût paru froid au public accoutumé dès longtemps aux turlupinades inépuisables d'Arlequin. Voilà, je pense, le motif qui peut avoir engagé Molière à rejeter un moyen comique précieux, et que nous applaudissons aujourd'hui dans l'œuvre de Mozart.

Cette liste que Molière supprimait, à regret probablement, parce qu'on venait de la lui gater ; ce *catalogo delle belle* ne fut pas perdu pour nous : La Fontaine s'en empara. L'auteur de *Joconde* saisit tout ce qu'il y avait d'original et de spirituel dans l'invention de Giliberti, dans le registre d'Arlequin, pour en doter fort ingénieusement le meilleur de ses contes, tiré d'un épisode burlesque d'*Orlando furioso*. Il en publia l'imitation embellie en 1665, au moment où Molière produisait en scène *Don Juan*, privé de sa liste galante. Lisez ce fragment de *Joconde*.

Nos femmes, ce dit-il, nous en ont donné d'une;
Nous voici lâchement trahis :
Vengeons-nous-en, et courons le pays ;
Cherchons partout notre fortune.
Pour réussir dans ce dessein,
Nous changerons nos noms; je laisserai mon train ;
Je me dirai votre cousin,
Et vous ne me rendrez aucune déférence :
Nous en ferons l'amour avec plus d'assurance,
Plus de plaisir, plus de commodité,
Que si j'étais suivi selon ma qualité.
Joconde approuva fort le projet du voyage.
Il nous faut, dans notre équipage,
Continua le prince, avoir un livre blanc,
Pour mettre les noms de celles
Qui ne seront pas rebelles,
Chacune selon son rang.
Je consens de perdre la vie,
Si devant que sortir des confins d'Italie,
Tout notre livre ne s'emplit,
Et si la plus sévère à nos vœux ne se range.
Nous sommes beaux, nous avons de l'esprit ;
Avec cela bonnes lettres de change :
Il faudrait être bien étrange
Pour résister à tant d'appas,
Et ne pas tomber dans les lacs
De gens qui sèmeront l'argent et la fleurette,
Et dont la personne est bien faite.

Leur bagage étant prêt et le livre surtout,
Nos galants se mettent en voie.
Je ne viendrais jamais à bout
De nombrer les faveurs que l'amour leur envoie :
Nouveaux objets, nouvelle proie :
Heureuses les beautés qui s'offrent à leurs yeux !
Et plus heureuse encor celle qui peut leur plaire !
Il n'est dans la plupart des lieux,
Femme d'échevin ni de maire,
De podestat, de gouverneur,
Qui ne tienne à fort grand honneur
D'avoir en leur registre place.

. . . .

Tout fiers d'avoir conquis le cœur de tant de belles,
Et leur livre étant plus que plein,

Le roi Lombard dit au Romain :
Retournons au logis par le plus court chemin.

Que l'auteur du commentaire sur les *Œuvres de La Fontaine* ait ignoré la source où l'ingénieux conteur a trouvé le registre d'Astolfe et de Joconde, cela n'a rien d'étonnant ; mais qu'il ne se soit point aperçu que le poème italien ne contenait pas un seul mot relatif à ce livret, si naturellement introduit par La Fontaine dans le récit de l'Arioste, et si longuement décrit en vers élégants et faciles, voilà ce qui doit exciter la surprise. Croyez que si le glossateur en avait fait la remarque, en collationnant les textes, il n'aurait pas manqué de nous la présenter. Les deux éditions de son *La Fontaine* se taisent également sur ce point essentiel, véritable bonne fortune de commentateur, et qui pouvait lui fournir des notes abondantes et d'un vif intérêt. Il était d'autant plus aisé de découvrir cette addition notable, cette précieuse acquisition faite par le conteur français, que Despréaux l'avait déjà signalée.

— Ce que j'en dis, écrit ce maître, n'est seulement que pour vous faire voir qu'aux endroits où il s'est écarté de l'Arioste, bien loin d'avoir fait de nouvelles fautes, il a rectifié celles de cet auteur. Après tout, néanmoins, il faut avouer que c'est à l'Arioste qu'il doit sa principale invention. Ce n'est pas que les choses qu'il a de lui-même ajoutées ne puissent entrer en parallèle avec tout ce qu'il y a de plus ingénieux dans l'histoire de Joconde. Telle est l'invention du livre blanc que nos deux aventuriers emportèrent pour mettre les noms de celles qui ne seraient pas rebelles à leurs vœux ; car cette badinerie me semble bien aussi agréable que tout le reste du conte. » BOILEAU, *Dissertation critique sur l'aventure de Joconde, racontée par l'Arioste, par La Fontaine, et par Bouillon.*

Il n'était pas nécessaire que le commentateur prît la plume pour nous dire que *Joconde* était une historiette empruntée au XXVIIIe chant d'*Orlando furioso ;* La Fontaine avait eu soin de nous en avertir. J'aurais voulu que Boileau complétât

ses observations critiques, en faisant mention du catalogue d'Arlequin.

En remontant plus haut, je vais rencontrer encore la liste d'Arlequin, de Leporello; et cette fois c'est le diable qui la déroulera pour montrer le notable catalogue des péchés de la comtesse d'Angoulême, de ses amants peut-être; le diable est si malin! Cet esprit de ténèbres veut saisir avec un croc l'ame de la défunte, afin de l'entrainer dans l'abîme. Le corps de la noble dame est gisant à terre, un linceul le couvre à demi, ses patrons intercèdent en sa faveur auprès de la Divinité, siégeant à l'empyrée sur un trône d'or; tandis que saint Michel croit qu'il n'est pas nécessaire de recourir à d'autres armes qu'à sa baguette pour rabattre le caquet de Satan. Cette plaiderie où l'orateur appuie ses arguments diaboliques sur des preuves par écrit, est admirablement représentée sur le *Livre d'heures de Marguerite de Rohan*, femme de Jean d'Orléans, premier comte d'Angoulême, précieux manuscrit du XVe siècle (1). *Le jugement de l'ame* de la défunte y forme le sujet de la miniature treizième.

L'infortuné don Carlos, fils de Philippe II, roi d'Espagne, avait fait relier superbement un livre de papier blanc, portant ce titre : *Les grands et admirables voyages du roi don Philippe.*

Si Molière a supprimé le catalogue déroulé par Arlequin, il a soin d'en indiquer le contenu.

SGANARELLE, *à Gusman.*

Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse; crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat. Un mariage ne lui coûte rien à contracter; il ne se sert point d'autres piéges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui; et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusqu'au soir..... *Don Juan ou le Festin de Pierre,* acte I, scène 1.

Si Molière a supprimé le catalogue déroulé par Arlequin,

(1) Possédé par M. Charles Sauvageot.

il est permis de croire qu'il n'a pas voulu reproduire une série de précieux détails, empruntés à Lucrèce, mis en œuvre par Scarron dans *Jodelet duelliste;* détails que Molière a placés dans *le Misanthrope* d'une manière infiniment plus heureuse. *Jodelet duelliste* était connu depuis dix ans, lorsque les Italiens mirent en scène *Il Convitato di pietra;* mais ce *Jodelet* n'était qu'une imitation d'une ou de plusieurs comédies italiennes, notamment de *Arlequin gentilhomme supposé, et duelliste malgré lui.* Scarron ne se donnait pas la peine d'inventer, il faisait ample provision de drames espagnols, italiens, et la liste d'Arlequin du *Convitato di pietra,* d'Onofrio Giliberti, a bien pu venir figurer, sous une autre forme, dans *Jodelet duelliste.* Quoi qu'il en soit voici la scène de Scarron.

DON FÉLIX.

Quand tu vois que d'amour je soupire et je pleure,
Ne crois pas pour cela, cher ami, que j'en meure.
A toutes quelquefois tu penses que j'en veux,
Au diable si je suis de pas une amoureux!
Quand j'offre à de beaux yeux mon ame en sacrifice,
C'est moins par passion que j'aime, que par vice;
Je deviens amoureux, et si, je n'aime rien.
Lorsqu'on me traite mal, lorsqu'on me traite bien,
En l'un et l'autre état mon feu paraît extrême;
Mais sais-tu bien pour qui je brûle? pour moi-même.

JODELET.

Prétendez-vous, monsieur, avoir bien des rivaux?

DON FÉLIX.

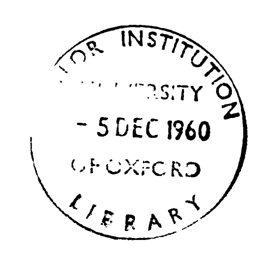
Tais-toi, sot. Or sachant fort bien ce que je vaux,
Et que l'amour parfait vient de la connaissance,
Je soutiens que je fais l'amour par excellence.

JODELET.

C'est fort bien soutenu.

DON FÉLIX.

Je vais te faire voir
Que ton maître en amour fait très bien son devoir.
Il faut premièrement que ta bassesse sache
Que lorsqu'on me refuse, ou bien lorsqu'on se fâche,
J'ai le don de pleurer autant que je le veux,
Ce qui profite plus qu'arracher des cheveux;
Et principalement quand on aime une sotte,



Qui croit facilement un homme qui sanglotte.
A la belle je dis que ses plus grands appas
Sont ceux qui sont cachés, et que l'œil ne voit pas;
Que son esprit me plaît bien plus que son visage :
A la laide je tiens presque même langage;
J'ajoute seulement qu'elle a je ne sais quoi
Qui fait que la voyant je ne suis plus à moi.
Enfin également de toutes je me joue;
De ce qu'elles ont moins, c'est ce dont je les loue;
Aux sottes, de l'esprit; au vieilles de l'humeur;
Aux jeunes, qu'avant l'âge elles ont l'esprit meur;
La grasse se croit maigre, et la maigre charnue,
Aussitôt que de nous elle est entretenue :
Aux petites je dis que leur corps est adroit,
Aux grandes que leur corps, quoiqu'en voûte est bien droit;
A celles que je vois d'une taille bizarre,
Qu'ainsi le ciel l'a faite, afin d'être plus rare ;
Aux minces, qu'une reine a moins de gravité;
Aux grosses, qu'elles ont beaucoup d'agilité ;
Aux propres, que j'admire aussi leur nonchalance;
Tout cela sans me faire aucune violence;
Car de plus j'ai le don de mentir sans remords,
Vertu que seulement on voit aux esprits forts.

JODELET.

Vous êtes donc menteur ?

DON FÉLIX.

Oui, j'ai l'honneur de l'être.

JODELET.

Le grand homme de bien, que monseigneur mon maître!

DON FÉLIX.

Vois-tu, ne point mentir est la vertu d'un sot.
Souvent en augmentant, ou retranchant un mot,
On se tire aisément d'une affaire mauvaise.
Enfin disant partout que je suis tout de braise,
Des unes je suis cru par leurs yeux bien charmé,
Des autres je me vois quelquefois bien aimé;
Et moi, je ris bien fort, très maître de moi-même,
De celle qui me hait et de celle qui m'aime.

Remontons plus haut encore, à 1637, et nous trouverons, dans *les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, un couplet qui, sous une autre forme, n'est pas sans rapport avec

la scène de Scarron, la liste d'Arlequin et la délicieuse cavatine d'Éliante dans *le Misanthrope.*

ALCIDON.

Lysandre, il est certain : mais pour choisir un gendre,
Il s'en présente tant, qu'on ne sait lequel prendre.
Puis je suis d'une humeur que tout peut contenter.
Pas un seul à mon gré ne se doit rejeter.
S'il est vieux, il rendra sa famille opulente ;
S'il est jeune, ma fille en sera plus contente ;
S'il est beau, je dis lors, beauté n'a point de prix ;
S'il a de la laideur, la nuit tous chats sont gris ;
S'il est gai, qu'il pourra réjouir ma vieillesse :
Et s'il est sérieux, qu'il a de la sagesse ;
S'il est courtois, sans doute il vient d'un noble sang ;
S'il est présomptueux, il sait tenir son rang ;
S'il est entreprenant, c'est qu'il a du courage ;
S'il se tient à couvert, il redoute l'orage ;
S'il est prompt, on perd tout souvent pour différer ;
S'il est lent, pour bien faire il faut considérer ;
S'il révère les dieux, ils lui seront prospères ;
S'il trompe pour gagner, il fera ses affaires ;
Enfin, quelque parti qui s'ose présenter,
Je trouve en lui toujours de quoi me contenter.

Acte I, scène 7.

Chercher autre chose dans *les Visionnaires* serait peine perdue, tout le reste est pitoyable ; et pourtant cette informe comédie eut un succès immense dans sa nouveauté. Si je reproduis ici l'admirable cavatine chantée au repos dans *le Misanthrope*, c'est pour vous épargner la peine de recourir à Molière, afin de voir défiler toutes les belles inscrites sur le catalogue de Leporello, digne successeur d'Arlequin ; vous y trouverez *la grassotta*, *la magrotta*, *la grande maestosa*, *la piccina assai vezzosa*, etc.

ÉLIANTE.

L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
Et l'on voit les amants toujours vanter leur choix.
Jamais leur passion n'y voit rien de blamable,
Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable ;
Ils comptent les défauts pour des perfections,

Et savent y donner de favorables noms.
La pâle est au jasmin en blancheur comparable ;
La noire à faire peur, une brune adorable ;
La maigre a de la taille et de la liberté ;
La grasse est, dans son port, pleine de majesté ;
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée ;
La géante paraît une déesse aux yeux ;
La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne ;
La fourbe a de l'esprit ; la sotte est toute bonne ;
La trop grande parleuse est d'agréable humeur ;
Et la muette garde une honnête pudeur.
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.

Acte II, scène 5.

Ce catalogue, dédaigné par Molière, était un moyen comique bien précieux ; Dancourt s'en est emparé pour l'introduire dans *le Chevalier à la mode*, qu'il fit représenter en 1687, vingt-deux ans après la mise en scène du *Don Juan* par excellence.

Mme PATIN.

Quel papier as-tu là ?

LISETTE.

C'est un papier que j'ai trouvé ici. Il faut que ce soit ce fou de Crispin qui l'ait laissé tomber de sa poche. Il y a quelque chose de tout à fait drôle, madame, et je l'ai gardé pour vous en donner le divertissement.

Mme PATIN.

Voyons ce que c'est. *Liste des maîtresses de mon maître, avec leurs noms, demeures et qualités.* Et vous croyez, Lisette, que cela doit me divertir ?

LISETTE.

Oui, madame. Lisez, lisez seulement le reste, cela vous donnera du plaisir, je vous en réponds.

Mme PATIN.

Ce commencement ne m'en fait point du tout. *Dorimène la médisante, rue des Mauvaises-Paroles...*

La sotte Comtesse, rue Béthisy, à l'hotel de Picardie. Le traître !

La magnifique Marchande, rue des Cinq-Diamants, à la Folie des Bourgeoises. Que je me veux de mal de l'avoir aimé !

Lucinde la coquette, en cour, au Grand-Commun. Que je le hais !

Silvanire la précieuse, rue Montorgueil. Je le déteste !

Mademoiselle du Hasard, rue des Bons-Enfants, au Repentir. C'est un monstre.

La grosse Marquise au teint luisant, rue du Plâtre, proche les Enfants-Rouges. C'en est fait, je ne le veux plus voir.

Acte III, scène 3.

LE CHEVALIER.

Qui t'a fait écrire ces sottises-là, maroufle?

CRISPIN.

Ne vous ai-je pas dit, monsieur, que c'était l'autre jour, en badinant avec Jeanneton... cette marchande de bouquets qui est à la porte des Tuileries...

LE CHEVALIER.

Donnez-vous la peine de lire, madame; et vous, monsieur le maroufle, à chaque article expliquez à madame les raisons qui me faisaient voir toutes ces femmes-là.

CRISPIN.

Voilà une bonne diable de commission. Monsieur, vous expliqueriez mieux que moi...

LE CHEVALIER.

Non, non, votre imagination a fait la sottise, il faut que votre bouche la répare. Parlez, faquin, ou je vous donnerai cent coups de baton.

CRISPIN.

Mais, que diable voulez-vous que je dise, monsieur?

LE CHEVALIER.

Lisez, lisez seulement, madame.

Mme PATIN.

Ma pauvre Lisette, il le prend sur un ton qui me fait croire qu'il n'est point coupable.

LISETTE.

Et c'est ce ton-là qui me le ferait croire plus scélérat.

LE CHEVALIER.

Eh bien ! madame, que ne l'interrogez-vous? Qui vous retient?

Mme PATIN.

La crainte de vous trouver doublement perfide.

LE CHEVALIER.

Ah ! je m'expose à tout, madame, et je n'ai rien à craindre.

Mme PATIN.

Ah ! chevalier, que n'êtes-vous innocent ! mais je tâche en vain de vous trouver tel. Qu'allez-vous faire, dites-moi, chez cette comtesse qui demeure à l'hotel de Picardie? Quel charme, quel mérite vous attire chez elle?

LE CHEVALIER.

Éclaircis madame.

CRISPIN.

Vous voyez que ce n'est pas moi qu'elle interroge.

LE CHEVALIER.

Répondras-tu?

CRISPIN.

Que dirai-je?

LE CHEVALIER.

Si tu ne parles...

CRISPIN, *à Mme Patin.*

Cette comtesse-là est une folle, et c'est par une espèce de sympathie que mon maître... Que diable, vous me ferez dire quelque sottise, et puis vous vous fâcherez contre moi.

Acte III, scène 4.

Après avoir pris la liste d'Arlequin, Dancourt emprunte ici toute une scène de Molière. Crispin met en variations le thème donné par Sganarelle, thème que Leporello brodera cent ans plus tard, en 1787.

CRISPIN.

Ne quittons pas le Chevalier sans qu'il nous chante son air.

Mme PATIN.

Vous avez fait un air sur ces paroles, monsieur ?

LE CHEVALIER.

Oui, madame, et je vous conjure de l'écouter. Il est tout plein d'une tendresse que mon cœur ne sent que pour vous; et je jugerais bien par le plaisir que vous aurez à l'entendre, des sentiments où vous êtes à présent pour moi.

LISETTE.

Le double chien va la tromper en musique.

LE CHEVALIER, *après avoir chanté l'air dont il répète ensuite quelques phrases.*

Avez-vous remarqué, madame, l'agrément de ce petit passage? (*Il chante.*) Sentez-vous bien toute la tendresse qu'il y a dans celui-ci? (*Il chante.*) Ne m'avouerez-vous pas que celui-là est bien passionné? (*Il chante encore.*) Vous ne dites rien. Ah! madame, vous ne m'aimez plus, puisque vous êtes insensible au chromatique dont cet air est tout rempli.

Acte IV, scène 2.

Dancourt ne se bornera point à cet emprunt; il va nous donner, dans *la Trahison punie*, un second exemplaire de la liste d'Arlequin, ornée de tours plus élégants et modelés sur la cavatine d'Eliante.

DON ANDRÉ.

Don Garcie est frère d'Isabelle,
Et sans l'aimer, tu sais que je suis aimé d'elle.

FABRICE.

Oui, tout l'été dernier je sais que vous faisiez
A peu près comme si tous deux vous vous aimiez.

DON ANDRÉ.

Rien moins ; c'est de ma part amusement, sottise.

FABRICE.

Peut-être de la sienne aussi.

DON ANDRÉ.

Non, elle est prise
Tout de bon. J'en reçois des billets chaque jour,
Dont à d'autres beautés je sais faire ma cour.

FABRICE.

Que vous êtes, monsieur, d'un joli caractère !
Mais quel est le plaisir que vous pouvez vous faire,
De voltiger sans cesse et sans réflexion,
Sans plaisir à coup sûr, si c'est sans passion ;
De poursuivre à la fois la belle et la plus laide,
Qui du plus fort amour serait un sûr remède ;
Ou jeune, ou vieille, ou grande ou petite, ou dondon,
Ou maigre, ou blonde, ou brune, enfin tout vous est bon ;
Les yeux grands, les petits, le long nez, la camuse,
Tout vous plaît.

DON ANDRÉ.

Rien ne plaît, mon enfant, tout amuse.
Tout le cours de la vie est un amusement,
Et rien n'amuse enfin tant que le changement.
Pour se désennuyer d'une stupide belle,
On en trouve une alors laide et spirituelle ;
Qu'une vieille fatigue avec sa gravité,
On prend un jeune objet plein de vivacité ;
Si je suis las de voir une taille géante,
Je rabaisse mon vol et la naine me tente ;
Et lorsqu'on est outré de l'excès d'embonpoint,
Qu'il s'en offre une maigre, on ne la chasse point.
Je n'ai jamais le goût délicat ni malade,
Et la brune me plaît, quand la blonde est trop fade.

Acte I, scène 3.

Don Juan tient-il un autre langage que Joconde, lorsqu'il dit :

Ah! la mia lista!
Doman matina,
D'una dozzina
S'aumenterà?

Si vous ne rencontrez la traduction de ces vers qu'à la fin du couplet suivant, c'est que je veux vous le donner en entier, proposer à nos poètes lyriques un modèle à suivre, et leur prouver, une millième fois, qu'on peut faire des vers même en français.

Va qu'une fête,
Vite s'apprête,
Puisque leur tête
Faiblit déjà.
Si, vers la place,
Fillette passe,
Fais bonne chasse,
Amène-la.
Liberté grande,
Et qu'on demande
La sarabande,
Valse, allemande,
Farandoula.
Endors les mères,
Grise les pères,
Grise les frères,
Remplis les verres
Tant qu'on voudra.
Ou blonde ou brune,
Ce soir plus d'une
Au clair de lune
M'écoutera.
Demain, sans peine,
D'une douzaine,
Ma liste pleine
S'augmentera.

Avec des paroles de la sorte ajustées, des vers cadencés, rhythmés, affranchis, désossés de toute syllabe dure, sifflante, sourde ou mal sonnante, l'ouragan de Mozart peut défiler avec la rapidité de l'éclair, sans que le chanteur ait à redouter le moindre écueil. Lorsque la voix s'élance à fond de train, à toute vitesse, il faut balayer avec soin le chemin, il faut

éloigner les menus obstacles qui pourraient la forcer à dérailler. Les morceaux de chant d'une grande rapidité, ces airs, ces duos, où chaque note enlève une parole, abondent, pullulent dans les opéras bouffons italiens, ils nous ont charmés à toutes les époques. Si nos musiciens n'ont jamais pu les introduire sur nos théâtres, c'est que ces airs, ces duos, ne sauraient marcher, courir, voler, qu'à l'aide précieuse de la mesure et de la cadence du vers; et nos paroliers n'écrivaient qu'en prose. Je les ai mis sur la bonne voie en leur donnant le précepte et l'exemple; plusieurs se règlent aujourd'hui sur mes vers dont tous s'étaient moqués avec l'aplomb de la sottise. On rencontre maintenant de bonnes strophes dans les livrets de M. Sauvage, de M. Scribe même, et M. Paul Foucher a produit, en 1844, *Richard en Palestine*, drame lyrique en trois actes, écrit en vers mesurés, sans mélange de prose rimée.

Catalinon, valet que Tirso de Molina donne à son héros, est une ébauche de l'excellent Sganarelle de Molière. Arlequin s'est emparé des facéties de Catalinon, mais il les a brodées, chargées de lazzi de clown, dont l'effet devait être puissant, merveilleux.

Les Italiens terminaient à peu près leur comédie au moment où la statue entraîne le rebelle don Juan dans l'enfer. L'auteur espagnol ne regardait pas son drame comme fini; ce dénouement ne lui suffisait pas. Après la catastrophe, il ramène tous ses personnages, excepté dona Anna. Isabella, Tisbea, Aminta, que leurs amoureux accompagnent, viennent demander justice au roi; ce prince permet que le coupable soit mis à mort par les victimes de ses perfidies. Le vieux Tenorio sollicite la faveur de périr à la place de son fils, lorsque l'arrivée de Catalinon, annonçant la vengeance céleste, frappe de terreur l'assistance. — Puisque la cause de tant de désastres est morte, dit le roi, chacun fera bien d'épouser sa chacune. » Ce qui n'éprouve pas la moindre opposition. Enchanté que don Juan lui-même ait justifié pleinement Anna, le marquis de la Mota, second amoureux de la belle,

s'empresse d'aller prendre possession de sa fiancée, la seule dont l'honneur soit resté dans un état parfait de conservation. Catalinon veut se faire moine, et le roi commande que le tombeau de Gonzalo de Ulloa soit transféré de Séville à Madrid, dans une autre église de Franciscains, afin que la mémoire de l'illustre revenant soit plus grande : *por memoria mas grande.*

Le souper chez le commandeur a lieu dans l'église des Franciscains. On y sert des ragoûts de scorpions et des plats de vipères, sur une dalle de marbre noir enlevée au tombeau. Ce qui fait dire à Catalinon : — Cette table vient de Guinée, ou bien il n'est personne ici pour la blanchir. »

Gonzalo demande que l'on chante. Un chœur mystérieux fait entendre ces paroles menaçantes : — Que tous ceux qui jugent la justice de Dieu sachent qu'il n'est pas de délai qui n'arrive à son terme, et pas de dette qui ne se paie. Jamais un vivant dans ce monde ne doit dire : *J'ai du temps devant moi*, quand l'échéance est si courte. »

Molière veut aussi que l'on chante à la table où figure le commandeur; mais c'est à Sganarelle que don Juan demande une chanson, que le valet ne dit point.

Dans l'opéra de Mozart, un orchestre d'instruments à souffle, posté sur le théâtre, fait entendre des morceaux de divers caractères. Tous les airs que les symphonistes de don Juan exécutent pendant son repas, ont été choisis par Mozart dans les opéras en faveur à cette époque (1787), tels que *la Cosa rara, Frà due Litiganti terzo gode, i Pretendenti burlati,* il termine la série par un air des *Nozze di Figaro.* Leporello signale ces morceaux empruntés, à mesure que le petit orchestre les attaque. Lorsque les clarinettes jouent *Non più andrai, farfallone amoroso*, il s'écrie : *Questo lo conosco pur troppo !* Leporello ne le connaît que trop, et pourtant c'est le plus nouveau des airs qui viennent de défiler. Pour l'intelligence de ce propos, il faut savoir que *Non più andrai* avait été sifflé l'année précédente, à la première représentation des *Nozze di Figaro*, donnée à Vienne. Cette expression d'un

souvenir douloureux, ce reproche d'injustice que Mozart voulut adresser au public allemand par la bouche de Leporello, fut regardé comme un trait de malice spirituelle. Tous les airs que la partition de *Don Juan* traîne à sa suite, et que les Viennois préférèrent à ceux de Mozart, ne seraient pas venus jusqu'à nous sans cette remorque satirique d'abord, et précieuse ensuite, puisqu'elle a pu les sauver de l'oubli.

Tirso de Molina et ses imitateurs ont fait chanter un chœur funèbre ou bien une joyeuse chanson dans la scène si fameuse du souper. Molière se borne à faire demander cette chanson par don Juan, et Mozart la supprime, sans qu'il en soit même parlé dans son ouvrage. Il remplace très judicieusement la musique vocale par un concert de hautbois, clarinettes, cors et bassons. Le chant est le langage adopté pour le drame lyrique, tous les personnages y parlent en chantant; il faut donc s'abstenir, surtout dans une scène capitale, de les faire chanter au repos un air, un duo, qu'ils diraient seulement pour chanter. A moins que cet air, ou ce duo, ne soit, comme la romance de *Richard Cœur-de-Lion*, un ressort ingénieux que l'auteur introduit pour amener un bel effet de scène. D'ailleurs le héros de Mozart n'avait-il pas déjà chanté sous la fenêtre d'une camériste, la sérénade ravissante que la mandoline accompagne?

Plusieurs musiciens, voyant que des moyens empruntés à leur art, étaient employés avec bonheur dans certains drames parlés, ont imaginé que les tragédies, où les voix et les instruments figurent, deviendraient sans effort des livrets excellents pour la scène lyrique. Ils se sont mis à l'œuvre imprudemment, et l'expérience leur a prouvé que les effets de chant et de symphonie sur lesquels ils comptaient le plus n'ont produit aucun résultat. Le cor d'*Hernani*, le *De profundis* en plainchant de *Lucrèce Borgia*, qui frappent de terreur l'assistance lorsqu'ils sonnent sur un théâtre, où l'on n'a jusqu'alors entendu vibrer la moindre note musicale, seront voilés, offusqués, effacés par les ensembles de voix et d'instruments, qui depuis trois heures ont rempli l'oreille, et continuent de

sonner avec la même énergie. Tout est musique dans un opéra ; donc un moyen emprunté maladroitement à la musique restera dans l'obscurité la plus complète. Trésor de clarté dans le fond d'un cachot, la chandelle cesse de briller si vous l'exposez au grand jour. Quelle sensation produira le cor d'*Hernani*, poussant timidement sa note suave et ronde, son délicieux soupir de chouette, lorsque trois trombones, deux paires de cors, deux trompettes, deux cornets, soutenus par les jappements d'un ophicléide, vous auront donné du cuivre, pendant trois heures, par-dessus la tête ? Qu'espérez-vous de ce mortuaire faux-bourdon qui, se croisant, se mêlant avec le chœur bachique exécuté sur le théâtre, n'est deviné, compris qu'au moment où les moines entrent en scène ? Son effet n'est-il pas ruiné de fond en comble ? Le souvenir des représentations de *Lucrèce Borgia*, données sur nos théâtres de comédie, pourra seul vous guider, vous dire le mot de l'énigme ; et si vous comparez les résultats, l'opéra ne sera point l'objet de votre préférence. Bien mieux encore, bien mieux ! la belle scène des *Huguenots*, où les cloches sonnent avec accompagnement de chœur et d'orchestre, cet ensemble harmonieux, colossal et justement applaudi, ne vaut pas, bien s'en faut ! le tocsin de *Charles IX*, tragédie de Chénier. Ce glas lugubre, qui se faisait entendre, même après la chute du rideau, pendant tout le dernier entr'actes, inspirait une terreur constante, nul ne disait un mot dans la salle, on respirait à peine, tant ce tocsin dépouillé de toute espèce de fioritures de violons, de cymbales et de grosse caisse, avait de tristesse poignante et solennelle !

Revenons au *Burlador de Sevilla*.

Don Juan a tiré la barbe de la statue, en l'invitant à souper. Ce geste, injurieux jusqu'à l'outrage, est supprimé par les imitateurs du drame espagnol.

Dans la sérénade que le marquis de la Mota fait donner à sa fiancée Anna, les musiciens chantent :

El que un bien gozar espera,
Quando espera desespera.

En feuilletant *el Burlador de Sevilla*, Molière n'aurait-il pas rencontré la pointe du sonnet d'Oronte?

Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours.

Dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meung avait ébauché cette idée, que je pourrais même faire remonter jusqu'à *l'Énéide*.

Amours si est paix haineuse,
Amours est haine amoureuse;
C'est loyaulté la desloyalle,
C'est la desloyaulté loyalle;
C'est la paour toute asseurée,
Espérance désespérée.

Avant d'aller plus loin, il faut que je revienne sur mes pas, afin de remonter à la source de tous les *Don Juan*. Il faut que mon arbre généalogique soit complet; on ne sera pas surpris de voir la fable servir de prélude à l'histoire.

Don Juan, voluptueux sans amour, brave sans générosité, ne pouvait appartenir aux temps de loyauté chevaleresque, temps qui prirent le Cid pour symbole; il est né beaucoup plus tard, pense M. de Puibusque (1); une légende populaire nous a conservé le souvenir de son origine.

— Il advint un jour, disent les *Chroniques de l'Andalousie*, qu'un jeune écervelé, don Juan Tenorio, rejeton d'un des vingt-quatre de Séville, tua d'un coup d'épée le vénérable commandeur Ulloa, dont il avait enlevé la fille. On ensevelit cet illustre guerrier dans le couvent de Saint-François, où sa famille avait une chapelle; une statue lui fut érigée. Les frères Franciscains, voyant que le meurtrier trouvait dans les priviléges de sa naissance une protection assurée contre la justice, résolurent de suppléer à l'impuissance des lois, l'attirèrent la nuit dans leur couvent, et le mirent à mort,

(1) *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. 2 vol. in-8, Paris, 1843.

puis ils répandirent le bruit que don Juan avait osé braver, insulter le commandeur jusque sur sa tombe, et que la statue s'animant tout à coup, avait précipité l'impie dans les flammes de l'enfer. »

Un auteur inconnu versifia ce conte populaire, que l'on joua de tradition dans les couvents sous le titre de *el Ateista fulminado*, l'Athée foudroyé. Gabriel Tellez, père de la Merci, docteur, maître en théologie, prédicateur de la Nouvelle-Castille, et, plus tard, commandeur du couvent de Soria, Gabriel Tellez, que tant de charges ecclésiastiques engagèrent à se servir du pseudonyme *Tirso de Molina*, fit le premier une comédie régulière sur ce sujet, et l'intitula *le Moqueur de Séville et le Convié de pierre.*

Si don Juan Tenorio, le héros de Tirso, de Giliberti, de Molière, de Mozart n'appartient qu'aux derniers temps du moyen âge, ainsi que le pense M. de Puibusque, la statue du commandeur Ulloa, *l'uom di sasso*, l'homme de jaspe, de pierre, qui marche, se promène, parle, agit, menace, accomplit les vengeances divines, en se laissant tomber sur les coupables, qu'il écrase de son poids ; ou bien en leur brisant la main dans l'étau de son gantelet, pour les entrainer ensuite dans l'abîme infernal ; ce marbre, ce bronze animé

Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois,

avait quitté son piédestal depuis quelques milliers d'années, lorsque les Franciscains de Séville imaginèrent d'emprunter aux Romains, aux Grecs, aux Égyptiens mêmes, cet être ou ce moyen fantastique, d'un effet alors incisif et certain. Quelques faits historiques, puisés aux meilleures sources, m'aideront à prouver, sinon les actions de la statue déambulante et vengeresse, du moins la croyance que les peuples et même les sages de l'antiquité la plus reculée, professaient à l'égard de ce prodige.

Les habitants de Sinope, ville du royaume de Pont, s'opposaient vivement à l'émigration de la statue du dieu Sérapis, qu'un Ptolémée voulait faire transporter en Égypte.

La statue, s'animant tout à coup aux yeux de la foule assemblée pour l'arrêter, descendit gravement de son piédestal, marcha jusqu'au port, et d'elle-même, alla se placer dans le navire des Égyptiens.

Benjamin de Tudèle, espèce de Juif errant, qui parcourait le monde en 1173, affirme qu'il a vu près du lac Asphaltite la statue de sel en laquelle fut changée la femme de Loth.— A la vérité, dit-il, elle diminue à force d'être léchée par les animaux; mais elle reprend aussitôt sa première grosseur. »

A la pompe funèbre de Ptolémée Soter, il y avait une figure de douze pieds de hauteur, représentant la nourrice de Bacchus. Cette statue, montrée assise, se levait de son siége, sans que personne y touchât, versait du lait contenu dans un vase d'or, et se rasséyait à sa place. ROLLIN, *Histoire ancienne, édition de* 1743, *tome VII, page* 340.

Le squelette qui se meut de lui-même, selon Pétrone, *Festin de Trimalcion*, prouve que les Romains construisaient de ces mécaniques ingénieuses, ainsi que les Égyptiens et les Grecs.

Le poète Claudien parle d'une statue de Mars, entièrement de fer, et d'une Vénus aimantée, construites de manière, que lorsqu'on voulait les mettre en action, elles venaient aussitôt s'embrasser.

— Si je n'ai pas le talent de vous persuader, j'espère que vous serez plus sensible aux instances de ma femme Apéga, » disait Nabis, tyran de Lacédémone, à ceux qui lui refusaient de l'argent. Il entrainait, l'un après l'autre, ces infortunés dans l'appartement de sa prétendue femme, qu'il prenait aussitôt par la main, la levait de sa chaise, pour la conduire à sa victime. Couverte d'habits magnifiques, cette image d'Apéga, très ressemblante, et que des ressorts cachés faisaient agir, avait les mains, les bras, la poitrine hérissés de pointes acérées, imperceptibles, qu'elle enfonçait dans le corps du malheureux en l'embrassant. Il ne résistait point à de semblables étreintes, et la douleur le forçait bientôt d'abandonner une partie de sa fortune au tyran.

Le peintre célèbre Léonard de Vinci, mécanicien du plus grand talent, fut chargé d'inventer quelques machines extraordinaires pour l'entrée de Louis XII à Milan : tels étaient alors le goût et la magnificence des fêtes les plus brillantes. Parmi les choses ingénieuses que produisit cet artiste, on remarqua surtout la figure d'un lion, remplie de ressorts d'un travail étonnant. Cette figure isolée marcha quelque temps devant le roi, lorsqu'il entra dans la salle du palais; s'arrêtant tout à coup, et se tournant du coté du prince, elle ouvrit son poitrail, dans lequel étaient peintes les armes de France.

Théagène, fameux athlète, avait été couronné quatorze cents fois aux jeux olympiques. Un homme de cette force ne manqua pas d'avoir dés envieux. Après sa mort, un de ses rivaux malheureux insulta sa statue, en lui tirant la barbe, en la frappant de plusieurs coups. Sensible à cet outrage, la statue tomba sur le coupable et l'écrasa. Les fils de l'homme défunt la poursuivirent juridiquement, et les Thassiens, d'après la loi de Dracon sur l'homicide, ordonnèrent que la statue serait jetée à la mer. Pausanias raconte ensuite comme quoi les Thassiens furent affligés d'une cruelle famine, qui les punit de leur bizarre exécution. L'oracle de Delphes consulté, dit qu'Apollon réclamait son Théagène, si brutalement noyé. Heureusement pour le peuple de Thasse, des pêcheurs ramenèrent la statue en retirant leurs filets de la mer. Le Théagène de marbre fut aussitôt remis sur un nouveau piédestal en grande pompe ; et la famine cessa pour toujours. Le bruit de tant de merveilles ne tarda point à se répandre, et plusieurs villes de la Grèce rendirent des honneurs divins à l'athlète si bien protégé par Apollon.

La statue de Mythis, lâchement assassiné, tomba sur son meurtrier et l'écrasa.

— Dans un couvent de l'île de Scyros, on garde avec beaucoup de respect une plaque d'argent sur laquelle on a grossièrement incisé saint Georges à cheval. Les habitants de Scyros attribuent à cette image des choses surprenantes.

Quand tout le monde est en prières dans l'église qui la possède, on voit, disent-ils, l'image se remuer d'elle-même, et toute pesante qu'elle est, voler en l'air jusqu'au milieu de l'assemblée; s'il s'y trouve quelqu'un qui ait fait un vœu à l'église et qui tarde trop à l'accomplir, elle va le démêler dans la foule, se place sur ses épaules, s'y attache opiniâtrément, et lui donne de furieux coups sur le dos et sur la tête, jusqu'à ce qu'il ait payé ce qu'il a promis. Ce qu'il y a de plus étonnant, continuent les crédules apologistes, c'est que l'image n'a pas seulement cette vertu dans l'enceinte de l'église; elle s'étend également dans tout le territoire de Scyros, où elle va déterrer un homme parjure à ses engagements, jusque dans les lieux les plus cachés.

» Voici la manière dont elle fait sa ronde : un moine aveugle la porte sur ses épaules, sans savoir où il va ; l'image le conduit, par une secrète impression, dans tous les endroits qu'elle veut visiter, et ce porteur ne fait jamais un faux pas. Le débiteur qui l'aperçoit venir de loin, a beau tâcher de se dérober à ses poursuites, en se cachant dans les réduits les plus obscurs et les plus ignorés de la maison, le moine aveugle va le trouver d'un pas ferme et sûr, monte, descend, entre partout; aussitôt qu'il a joint son homme, l'image lui saute sur le cou, le bat, et s'appesantit sur lui tellement, qu'il est près d'en être accablé : son supplice dure jusqu'à ce qu'il ait satisfait ses créanciers. TOURNEFORT, *Voyages*, tome 1er, page 149.

En son dialogue de *l'Incrédule*, Lucien rapporte que la statue d'un général corinthien descendait toutes les nuits de son piédestal, et courait les rues sans faire de mal à personne, pourvu que l'on ne s'opposât point à son passage : dans ses promenades nocturnes, elle chantait même quelquefois.

La statue d'airain du neveu de Dédale courait aussi toute l'île de Crète.

Celle d'Hippocrate, qui n'avait qu'un pouce et demi de hauteur, parcourait de même, pendant la nuit, toute la maison

d'un médecin, dès qu'on avait éteint les lumières, renversait les boîtes, et brouillait les drogues du pauvre docteur.

Les Épidauriens soutenaient que deux statues placées au milieu de leur ville se mirent à genoux, afin de résister aux Athéniens envoyés pour les enlever, et qu'elles restèrent toujours dans cette posture.

Un écrivain du XIIIe siècle dit qu'à Rome, dans le Capitole, on voyait autant de statues qu'il y avait de provinces ou de royaumes soumis aux Romains, et chacune avait une sonnette pendue au cou, tellement disposée par magie, qu'aussitôt qu'une nation voulait secouer le joug, la statue de la province voisine, exposée aux premières incursions, agitait vivement sa clochette, en se tournant du coté de son ennemie, comme pour lui faire face.

A la prise de Véies, Furius Camillus supplia la statue de Junon, de vouloir bien venir, douce et propice, habiter à Rome avec les autres dieux du Capitole. A cette humble requête, la *gentilissima statua* répondit favorablement, par un signe de tête et par un *oui* très bien articulé. PLUTARQUE, *Vie de Furius Camillus.*

Voici quelque chose de plus étonnant : — Dans les vives inquiétudes que les menaces de Coriolan firent éprouver à la capitale du monde, la statue de la Fortune, érigée par les dames romaines, prononça deux fois de suite ces paroles : — Femmes, vous m'avez consacrée par une dévotion agréable aux dieux. » PLUTARQUE, *Vie de Coriolan.*

DU BOURGEOIS QUI AIMA UNE DAME.

— Certaine dame, épouse d'un chevalier puissant, devint veuve. Quoi qu'on en dise, ce chagrin est de tous ceux qu'une femme peut éprouver celui qu'elle oublie le plus volontiers. Pour un homme qu'elle perd, elle en retrouve vingt qui la consolent, qui l'appellent leur dame, leur amie, et s'empressent d'essuyer ses larmes. Celle-ci néanmoins se comporta bien différemment. Jeune et très aimable, beaucoup de galants vinrent la solliciter en vain; renonçant au ma-

riage, elle vécut dans la retraite, uniquement occupée de celui qu'elle avait perdu.

» Parmi les soupirants était un gentilhomme de ses voisins, riche, plein de courage et d'une belle figure. Il vint chez elle et se présenta même en qualité d'épouseur : mais il fut contraint de se retirer, la dame lui déclara qu'elle voulait rester veuve. Après un aveu qui lui laissait aussi peu d'espoir, au lieu de renoncer à l'objet de son amour il n'en fut que plus épris : on eût dit que les obstacles animaient son ardeur. Bientôt il ne lui resta que le plaisir de voir sa mie quand elle allait à l'église, ou celui de penser à elle quand il ne la voyait point. Insensiblement il perdit l'appétit et le sommeil, devint triste et farouche, et prit la vie en aversion.

» Dans cet état il entendit parler d'un juif, renommé pour sa science occulte, grand astrologue et nécromancien. Beaucoup de gens se louaient d'être allés consulter cet habile homme; notre amoureux y voulut aller aussi. Un malade ne croit-il pas que tous les remèdes dont il entend parler doivent le guérir? Il chercha d'abord à se concilier le magicien par un présent, lui conta l'histoire de ses malheureuses amours, et finit en le priant de lui procurer la jouissance de la belle veuve; promettant une somme considérable s'il obtenait ce bonheur tant desiré. Le juif en donna sa parole; mais, avant tout, une condition préliminaire, dure, il est vrai, néanmoins indispensable fut exigée : c'était de renoncer à Dieu, à la Vierge, à tous les saints du paradis. — Alors, » dit le circoncis, j'emploierai pour séduire votre maitresse » un charme sûr; je la rendrai plus ardente que la braise, » et je veux qu'elle-même accoure se jeter dans vos bras. »

» A cette proposition, le gentilhomme hésita quelque temps. D'un coté, damner son ame... Mais de l'autre aussi, coucher avec celle qu'il aimait tant!... Prenant enfin son parti, le galant offrit de renier tous les saints et Dieu lui-même, sans vouloir renoncer en aucune manière à Notre-Dame. En vain le sorcier lui représenta que dans un marché

d'une telle importance, une vierge de plus ou de moins ne devait point l'arrêter; le bon gentilhomme continua de résister, parce qu'il savait bien que s'il se conservait la Vierge pour amie, il obtiendrait un jour par elle son pardon. Au moyen de ce subterfuge, il espérait attraper le diable, en se réservant une porte de salut; mais sa ruse fut devinée, il sortit sans rien obtenir.

» Avant de rentrer en son logis, il entra dans une église pour se plaindre à celle dont l'amitié venait de lui faire manquer sa maitresse, et pour la supplier de réparer au moins le malheur qu'elle avait causé. Il s'approcha donc d'une image de Notre-Dame, et lui dit tout haut: — Douce mère » de Dieu, donnez-moi celle que j'aime, ou faites que je ne » l'aime plus. » Sa prière fut exaucée, et l'image inclina même la tête, en signe d'approbation. Néanmoins il ne vit pas ce signe, tant il était préoccupé de son amour, et continua toujours ses génuflexions et ses révérences. Mais la veuve était aussi dans l'église, quoiqu'il ne l'eût point aperçue. Celle-ci remarqua très bien l'action de la Vierge : elle vit qu'à chaque génuflexion du gentilhomme, la statue faisait une nouvelle inclination de tête. Alors elle comprit que ce chrétien était aimé de sainte Marie, et qu'elle avait eu tort de ne pas l'aimer elle-même.

» Elle le suivit donc au sortir de l'église, et lui demanda pourquoi son visage était si changé, dans quels lieux il était allé depuis qu'ils ne s'étaient vus. Pour toute explication, il raconta naïvement l'histoire entière de ses amours, depuis le premier refus qu'il avait éprouvé jusqu'à sa prière à la Vierge. — Marie vous a récompensé de son attachement pour » elle, reprit la dame; je serai votre épouse quand il vous » plaira. »

» Ils se marièrent quelques jours après, et servirent tous deux Notre-Dame, tant qu'ils vécurent. »

LEGRAND D'AUSSY, *Contes dévots* tirés et traduits des manuscrits du XII[e] siècle.

L'Ateista fulminado, *auto sacramental*, mystère, drame,

tragi-comédie ou ce qui vous plaira, représenté dans les couvents d'Espagne, dans le moyen âge, *autore incerto, ignoto.*

El Burlador de Sevilla y combidado de piedra, **comedia famosa del maestro** Tirso de Molina (Gabriel Tellez); 1620 ou 1621.

Il Convitato di pietra, imitation de la comédie espagnole de Tirso de Molina, représentée à Paris, au théâtre du Petit-Bourbon, par les comédiens italiens, en 1657. Cette pièce était calquée sur la comédie en prose d'Onofrio Giliberti, de Solofra, mise en scène à Naples, en 1652.

Le Festin de Pierre, ou le fils criminel, tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Dorimon, représentée à Lyon en 1658; à Paris, sur le théâtre de la rue des Quatre-Vents, par la troupe de Mademoiselle, en mars 1661.

Marotte Auzillon, femme de Dorimon, faisait des vers; et, par allusion à ce fils criminel, adressa les rimes suivantes à son mari :

Encore que je sois ta femme,
Et que tu me doives ta foi,
Je ne te donne point de blâme
D'avoir fait cet enfant sans moi;
Cependant ne me crois pas buse.
Je connais le sacré vallon,
Et si tu vas trop voir ta muse,
J'irai caresser Apollon.

Dorimon avait représenté son *Festin de Pierre* devant une partie de la cour de Louis XIV, à Lyon, lorsque ce roi vint en cette ville, en novembre 1658, pour y rencontrer la princesse Marguerite de Savoie.

— J'oubliais de dire qu'il y avait à Lyon deux troupes de comédiens, dont l'une était très bonne. Ils affichèrent *les Comédiens de Mademoiselle*, et avec raison. Ils avaient joué trois hivers de suite à Saint-Fargeau (1). Monsieur y alla

(1) Jolie petite ville du département de l'Yonne, où M[lle] de Montpensier possédait le chateau bati par Jacques Cœur, et qu'elle habita pendant son exil, après les guerres de la Fronde.

aussitôt qu'il fut arrivé ; pour moi, j'attendis au lendemain. »
Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1658.

Le Festin de Pierre, ou le fils criminel, tragi-comédie en cinq actes, en vers, traduite de l'italien, par de Villiers, représentée à Paris, sur le théâtre de l'Hotel de Bourgogne, en 1659.

Don Juan, ou le Festin de Pierre, comédie en cinq actes, en prose, de Molière, représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 15 février 1666.

— Molière vit et vivra jusqu'à la fin des siècles dans ses ouvrages. On croit tous les jours n'avoir pas perdu le fameux Poisson, quand on voit son fils. Mlle Desmares rappelle toutes les idées de Mlle Champmeslé, son illustre tante, quand elle joue dans la tragédie, et de Mlle Beauval quand elle a des rôles comiques. Mais le charmant, le gracieux, l'inestimable Raisin; mais Brécourt, La Grange, de Villiers, si bon dans les rôles de Gascon, d'ivrogne, de marquis ridicule; et Rosimond, l'idole de la rue aux Fers et lieux adjacents; d'Auvilliers, à qui sa voix séduisante dans la déclamation avait fait tant de partisans. Qui fera connaître tous ces acteurs, je ne dis pas seulement à nos neveux, mais même à la jeunesse de nos jours ? Qui leur rappellera les merveilles de l'inimitable Arlequin Dominique, les charmes de la nature jouant elle-même à visage découvert sous les traits de Scaramouche (Tiberio Fiurelli) ? Il n'est point jusqu'à Gherardi, à Mezzetin (Angelo Costantini), qui, en comparaison de ces grands comédiens, n'ont été que fort médiocres, dont on ne voulût connaître les jeux, et ce que les Italiens appellent *lazzi;* ainsi que plusieurs autres Italiens et Français, qui ont eu de très bonnes parties pour leur métier. Tout cela commence de n'être plus connu des personnes de vingt ans ; jugez de ce qu'ils seront à la cour de monseigneur le duc de Bretagne(1)!..

---

(1) Arrière-petit-fils de Louis XIV. Ce duc de Bretagne était alors âgé de quelques mois.

» Je crois qu'on aurait moins de peine à être éclairci de ce qu'était la comédie sous l'empire de Jules César, que de ce qu'elle a été sous le règne de Henri IV, et cependant j'ai trente expériences pour me prouver qu'on écouterait avec plus d'attention une personne qui en raconterait les circonstances du temps de ce grand et de ce bon roi, qu'on ne lirait un historien faisant un détail bien circonstancié de toutes les actions les plus particulières de la bataille de Coutras.

» La peinture des divertissements des temps passés a une grâce de nouveauté pour ceux qui ne les ont pas vus, et ne manque jamais de réveiller une agréable réminiscence de ceux qui en ont été les témoins...

» Roscius est plus connu de moi quand je lis son portrait dans Cicéron, que ne le sont de cette jeune moitié de Paris qui entre dans le monde, Floridor, Montfleury, La Thorillière, La Fleur, La Thuillerie, Champmeslé, etc., encore passe pour ceux-là : quelque mérite qu'ils aient eu, ceux qui sont morts sont morts, comme on dit vulgairement. Mais combien y a-t-il de gens qui ne connaissent pas même M. Rosélis, tout plein de vie qu'il est, aussi bien que cet unique et incomparable acteur (1), qui, comme lui, n'étant mort que pour le public, semble tous les jours redoubler aux yeux d'un petit nombre de personnes augustes et délicates les prodiges de ses talents, pour faire mieux sentir à ce public la perte qu'il fit le jour de sa retraite? » PALAPRAT, *Préface de ses OEuvres*, Paris, Briasson, 1693, deux volumes in-12.

Après un tel prélude, une semblable déploration, on attend que Palaprat s'empresse de réparer la faute de ses devanciers, en nous donnant les détails les plus complets

(1) Baron (Michel Boyron, *dit*), père d'Étienne qui mourut étant encore au théâtre en 1711. Michel, né à Paris en 1653, paraît en février 1666, dans la troupe des petits comédiens de Mgr le Dauphin et débute à celle du Palais-Royal en 1670, passe à l'Hotel de Bourgogne en 1673, revient à l'Hotel Guénégaud en 1680, se retire en 1691, rentre en 1720, meurt étant encore au théâtre, le 22 décembre 1729.

sur les bons acteurs de son temps ; point du tout ; à peine s'il en fait mention en accompagnant leurs noms d'une ou deux phrases : *li counseyaire sount pas li pagaire;* les conseilleurs ne sont pas les payeurs.

De Villiers, gentilhomme, finit sa carrière dans une terre qu'il avait acquise près de Paris. C'était un petit homme, ayant la voix claire et légère, il mettait beaucoup d'esprit et de finesse dans son jeu.

Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé, tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Rosimond, représentée sur le théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, avec danses, machines et décorations, en novembre 1669.

Le quartier du Marais est le berceau des pièces à grand spectacle, à machines ; depuis 1640 jusqu'à ce jour, on a vu le mélodrame établir ses pompes dans les entours du boulevart du Temple. Avant l'établissement de l'Opéra, c'était là que la mise en scène se montrait avec tous ses prestiges les plus surprenants. Les premiers drames lyriques représentés à Paris en 1645 et 1647, par les Italiens que le cardinal Mazarin avait appelés en France, augmentèrent chez nous le goût des pièces à machines et décors ; on les offrit d'abord au public sans acteurs chantants, par la raison que nous n'en avions point encore ; mais on y mêlait de la symphonie, et parfois quelques airs chantés par des virtuoses placés dans des loges treillissées. *La Festa teatrale della finta Pazza, le Nozze di Teti e di Peleo*, donnèrent l'idée de l'*Andromède*, de Pierre Corneille, mélodrame à grand spectacle, mis en scène avec pompe sur le théâtre du Petit-Bourbon, en 1650. *Rosaura, imperatrice di Costantinopoli*, représentée par les Italiens, sur le même théâtre, le 20 mars 1658, avec plus de luxe et de variété dans ses tableaux (1), fit éclore *la Toison*

(1) Avec des plus agréables et magnifiques vers, musique, décorations, changements de théâtre et machines : entremêlée, entre chaque acte, de ballets d'admirable invention. (Extrait du programme distribué dans la salle. La rédaction de ce programme curieux était de Trivelin.)

d'Or, de Pierre Corneille, que le marquis de Sourdéac produisit, en 1660, à ses frais, en son chateau du Neubourg, en Normandie, près de Bernay.

Après ces premières et brillantes épreuves, le mélodrame alla s'établir au théâtre de la rue Vieille-du-Temple. Tandis que les acteurs de l'Hotel de Bourgogne se contentaient de quinze sous pour montrer les chefs-d'œuvre de Rotrou, de Corneille, au public parisien, les comédiens du Marais faisaient payer très souvent un louis d'or, 11 fr. 50 c., le droit d'assister à leur spectacle, aux balcons, et 3 livres, sans siège, debout au parterre. Quand l'Opéra français fut établi par Perrin et Cambert, en 1671, les prix de ce spectacle somptueux n'excédèrent pas ceux du théâtre du Marais, dans ses jours extraordinaires.

Ne vous a-t-elle pas charmés,
Notre *Amarillis* adorable?
N'est-il pas vrai que vous l'aimez
Au moins autant qu'elle est aimable...
Venez donc tous les curieux,
Venez apporter votre trogne,
Dedans notre Hotel de Bourgogne,
Venez en foule, apportez-nous
Dans le parterre quinze sols,
Cent dix sols dans les galeries.

DE VILLIERS, annonçant au public la deuxieme représentation d'*Amarillis*, pastorale en cinq actes, en vers, de Rotrou, que Tristan l'Hermite avait retouchée.

— Je ne saurais regretter les quatre louis (46 fr.) que je donne pour une loge à l'Opéra; et je ne regarde pas autrement l'argent que je mets sur une carte. Je le crois perdu quand je l'expose, et l'espoir de le retirer avec quelque profit, ne produit en moi qu'une curiosité, qui me sert d'amusement agréable. » *Entretiens galants*, LE JEU, tome II, page 158. Paris, Jean Ribou, 1681.

Autrefois, en arrivant aux bureaux de distribution des

théâtres, on recevait pour son argent une *marque*, morceau de carton imprimé qui désignait, *marquait* la place que vous aviez choisie et payée. Si, pendant la durée du spectacle, il vous plaisait de sortir, vous receviez au contrôle un autre morceau de carton, passe-port nécessaire pour votre rentrée, nommé *contre-marque*, attendu qu'il vous avait été donné pour remplacer la *marque* déjà déposée. Maintenant la *marque* a pris le nom de *billet*, et l'on dit toujours *contre-marque*, au lieu de *contre-billet*. Lorsqu'un mot est changé complétement ou corrompu, ses dérivés font retrouver facilement son origine. Les *coupes* ont disparu de nos tables, mais il nous reste les *soucoupes*.

Le mot de *marque* était encore en usage au commencement du dix-huitième siècle, témoin ce passage de *Gil Blas de Santillane*, livre VII, chapitre 8. — Sitôt que j'arrivai à la porte de la comédie, et que je me dis frère d'Estelle, tout me fut ouvert. Vous eussiez vu les gardes s'empresser à me faire un passage, comme si j'eusse été un des plus considérables de Grenade. Tous les gagistes, receveurs de marques et de contre-marques que je rencontrai sur mon chemin, me firent de profondes révérences. »

Le divertissement dramatique n'était point alors à prix fixe comme il l'est aujourd'hui ; on payait double aux premières représentations. De là vient cette locution : *pièce donnée au double* pendant trois, cinq, trente représentations. Pour la deuxième et les suivantes, il fallait obtenir l'autorisation du lieutenant civil du Châtelet. *L'Inconnu*, comédie héroïque de Thomas Corneille et de Visé (1675), eut une longue série de représentations, dont vingt-huit consécutives *furent au double*. *Circé*, de Thomas Corneille, produisit d'immenses recettes pendant un plus grand nombre de représentations au double. Ces deux pièces étaient des mélodrames à grand spectacle, avec jeu de machines. *Le Mercure galant*, comédie en cinq actes, de Boursault, privée de tous ces brillants accessoires, dont la Comédie-Française avait cru devoir s'emparer afin de conserver l'affection du public ; *le Mercure galant*, exécuté bourgeoise-

ment dans un salon, fut au double pendant plus de huitante représentations consécutives, en 1683, lors de sa nouveauté.

Les comédiens du Marais augmentaient leurs prix suivant la marchandise qu'ils offraient au public, et certes, le mérite littéraire n'était considéré pour rien dans cette augmentation. Molière écrivait son admirable *Don Juan*, que l'on acceptait avec indifférence, en 1665. Quatre ans après, Rosimond fabriquait à coups de serpe *le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé*, pour le théâtre du Marais, s'y produisait avec tous les agréments du décor, des costumes, des machines, et la foule courait applaudir l'informe tragi-comédie de Rosimond, équipée à la mode, et parée d'une infinité d'ornements séducteurs. Le *Don Juan* de Rosimond était pourtant le sixième que l'on offrait aux Parisiens, coup sur coup, depuis quatorze ans; mais nulle entreprise dramatique ne s'était encore avisée de donner à ce drame fantastique le luxe de mise en scène qu'il réclamait.

Le brave Rosimond se rend pleine justice dans sa préface, la plus humble que je connaisse, et digne d'un père de l'Église qu'il était.

— Lecteur, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on t'a présenté ce sujet. Les comédiens italiens l'ont apporté en France, et il a fait tant de bruit chez eux, que toutes les troupes en ont voulu régaler le public. M. de Villiers l'a traité pour l'Hotel de Bourgogne, et M. de Molière l'a fait voir depuis peu avec des beautés toutes particulières. Après une touche si considérable, tu t'étonneras que je me sois exposé à y mettre la main, mais apprends que je me connais trop pour m'être flatté d'en faire quelque chose d'excellent, et que la troupe, dont j'ai l'honneur d'être, étant la seule qui ne l'a point représenté à Paris, j'ai cru qu'y joignant ces *superbes ornements* de théâtre qu'on voit *d'ordinaire* chez nous, elle pourrait profiter du bonheur qu'un sujet si fameux a toujours eu. Tu t'étonneras des fautes qui sont en cet ouvrage; mais excuse une première pièce, et sache qu'il est impossible de mettre celle-ci dans les règles...

» Fais-moi la grâce, cependant, de ne pas confondre ce *Festin de Pierre* avec un que tu as pu voir sous le nom de M. Dorimon; nos deux noms ont assez de rapport pour t'empêcher de lire celui-ci, croyant que c'est le même; et quoique le sien soit infiniment meilleur, ne me refuse pas un quart d'heure de ton temps. Adieu. »

Dorimon et de Villiers n'avaient point osé peindre au naturel un athée; leur don Juan ne se mettait pas en prise à cet égard, et Molière fut obligé de supprimer des traits un peu trop acérés. Rosimond devait nécessairement justifier son titre. Afin d'y parvenir sans danger, il ne produisit en scène que des personnages païens. Des païens en Espagne en 1500! des païens avec la cape et l'épée, en mantille et en basquine! Don Juan put alors professer hautement l'athéisme, sans le moindre scandale; mais aussi, convenons-en, sans le moindre effet. A force d'avoir des dieux, les païens n'en avaient pas du tout. Il faut nécessairement qu'un athée soit placé parmi des chrétiens, que lui-même il ait été baptisé, pour que son reniement de la Divinité puisse inspirer de l'horreur. Les Grecs et les Romains se souciaient bien peu que l'on fût athée ou croyant; plusieurs de leurs sages tenaient école publique de matérialisme.

Le paganisme que Rosimond prête à ses personnages était d'une facile exécution. Au moyen d'une *x*, *Dieu* devenait *dieux*, et don Juan, ses compagnons pouvaient alors braver la censure, la hart et même le bucher. N'avons-nous pas vu l'adroit Arlequin invoquer Jupiter dans son apologue du petit cochon?

LÉONOR.

L'ingrat me promettait qu'il serait mon époux.

CARRILLE.

Mon maître épouserait, je crois, toute la terre.

LÉONOR.

Mais quoi, ne craint-il pas les éclats du tonnerre;
Et qu'il ne soit puni de son manque de foi?

CARRILLE.

Vous le connaissez mal, il n'a ni foi ni loi,

Madame, et n'admet point de dieux que son caprice,
Et sans cesse du ciel il brave la justice.,.

LÉONOR.

Après tá lâcheté, le ciel ni son courroux
Ne t'intimident point ?

DON JUAN.

Il songe bien à nous.

LÉONOR.

Va, suis l'emportement de ton ame infidèle,
Les dieux embrasseront cette juste querelle,
Et...

DON JUAN.

Ne les réglez point suivant votre intérêt,
Laissez-les, s'il en est, agir comme il leur plaît.

— *Cortese lettore, si protesta l'autore, che servendosi delle voci* fato, fortuna, cielo, deità, *e simili, non intende siano prese in senso di verità, ma solo come mere espressioni poetiche; stante che egli vive sottoposto al retto giudizio della cattolica chiesa. Vivi felice.*

Cet avertissement est mis en tête du **Convitato di pietra**, *opera regia ed esemplare*, édition de Trévise, sans date. De semblables protestations précédaient autrefois toutes les pièces de théâtre italiennes dans lesquelles figuraient les mots de *destin, fortune, divinité, ciel* et d'autres semblables. L'auteur, vrai chrétien, catholique zélé, prenait ses précautions afin que ces expressions poétiques ne fussent point prises dans leur sens littéral, ce qui les aurait fait suspecter de paganisme.

Rosimond a soin de donner le nom de *Pierre* au commandeur de Ulloa, dont l'épitaphe, gravée sur son tombeau, commence par ces lignes :

Don Pierre, par la main d'un traître,
Dans Séville a reçu la mort.

La statue d'un trépassé que l'on nomme *Pierre* vient s'asseoir à la table de don Júan ; Pierre y doit souper, c'est donc le festin de Pierre. Rosimond justifie en quelque sorte le titre de sa pièce, et corrige la faute excusable de ses devanciers.

Claude La Rose, sieur de Rosimond, auteur de sept pièces de théâtre, comédien tenant les premiers rôles d'une manière

très remarquable, puisqu'il fut jugé digne de succéder à Molière, au théâtre du Palais-Royal, en 1673; Rosimond avait publié, chez Guillaume Desprez, et sous le nom de *J.-B. du Mesnil*, un volume in-4 portant ce titre : *Vies des Saints pour tous les jours de l'année*, 1680. Ce livre très bien fait, revêtu de l'approbation des autorités ecclésiastiques, avait eu beaucoup de succès. Le comédien, père de l'Église pseudonyme, n'en fut pas moins enterré sans prêtres ni luminaire, sans aucune prière. On refusa les honneurs de la sépulture chrétienne à l'auteur d'une légende estimée autant qu'elle était édifiante.

Le nom de *Tirso de Molina* (1) cachait un religieux de la Merci, commandeur du couvent de Soria, s'exerçant à composer des drames très profanes. Le nom de *J.-B. du Mesnil* abritait le comédien publiant les *Vies des Saints*. Rapprochement singulier! et pourtant l'un et l'autre étaient forcés de recourir à ce déguisement littéraire.

DON JUAN.

Mange.

CARRILLE.

Je ne saurais, j'ai perdu l'appétit.

DON JUAN.

Bois donc.

CARRILLE.

Ah! mon gosier, seigneur, est trop petit.

DON JUAN.

Chante.

CARRILLE.

Vous moquez-vous? Hélas! ma chanterelle
Est prête à se casser.

DON JUAN.

Danse.

CARRILLE.

Point de nouvelle,
Nous allons trop danser le branle de la mort.

---

(1) Tirso de Molina, petite ville de la Castille nouvelle. C'est la seule explication de ce pseudonyme à laquelle on doive s'arrêter ; plusieurs ont voulu le traduire par *Thyrse du Moulin* et même par *Thyrse de Laine*. Voyez le *Journal des Débats* du 4 juin 1849.

La *chanterelle* est celle des cordes du violon, et des instruments semblables, dont le son est le plus aigu.

Comme les motifs du chant des instruments sont placés le plus souvent dans les hautes régions de leur diapason, et que, par cette raison, le solo de violon, de viole ou de violoncelle s'exécute en majeure partie sur la corde la plus aiguë, cette corde a reçu le nom de *chanterelle*, corde destinée au chant, tandis que les autres semblent être réservées plus particulièrement à l'accompagnement.

La plaisanterie de Carrille est de très bon goût, lorsqu'il compare sa voix à la chanterelle d'un violon prête à se casser. Elle prouve que le mot *chanterelle* était en usage depuis longtemps en 1669, puisque Rosimond l'employait dans une pièce de théâtre. Cet auteur se serait gardé soigneusement de hasarder une facétie que tout le monde n'aurait pas comprise à l'instant.

Croira-t-on que le plus grand nombre de nos journalistes se mêlant d'écrire sur la musique ne comprennent pas aujourd'hui ce que le populaire parisien comprenait à merveille en 1669? Le feuilleton *musical!* d'une immense feuille quotidienne livrait naguère à ses lecteurs cette phrase phénoménale : — Qu'est-ce que jouer du violon? C'est promener une chanterelle sur un boyau. » L'auteur anonyme de cet article croyait naïvement que l'on avait réuni les crins de l'archet pour former ce qu'on nomme une *chanterelle*. On ne saurait expliquer autrement sa phrase énigmatique, amphigourique. Si c'est le boyau que nous appelons *chanterelle*, il faut bien que nous transportions ce nom à l'archet puisque c'est lui qui se promène, afin d'arriver à comprendre ce que le journaliste a voulu dire. Un de ses confrères adressait des compliments affectueux au *statuaire* Milo sur la beauté de sa Vénus. Ce même critique nous a vanté la ville de Cannes, doublement célèbre, disait-il, par la victoire d'Annibal et le débarquement de Napoléon. Hérault de Séchelles était en quête des *Lois de Minos* (titre d'une tragédie de Voltaire), pour lui servir à rédiger notre première constitution. Mme de

Genlis n'embarque-t-elle pas ses héros de roman sur la *rivière* de Gênes ? L'auteur d'un *Voyage en Orient*, mis au jour en 1851, ne prend-il pas les *vignes bénies* de Constance (Suisse), pour les vignes de Constance du cap de Bonne-Espérance ?

Ces jours derniers, un érudit, rendant compte du pèlerinage scientifique de M. de Saulcy dans la Palestine, a sérieusement écrit trois ou quatre fois *le royaume de Judas*. — On dit : *Henri-le-Grand*, *Louis-le-Grand*, *Napoléon-le-Grand*, pourquoi donc refuser le même titre d'honneur à notre empereur Charlemagne ? N'a-t-il pas fait d'assez belles choses pour mériter d'être nommé *Charlemagne-le-Grand?* » Ce mot d'un comédien qui s'est distingué dans son art, ne serait point hors de la portée de certains journalistes.

Vous me direz que ces écrivains, ne siégeant pas du tout à l'Institut, on doit aisément leur pardonner de légères méprises. Aurons-nous la même indulgence pour un membre de l'Académie française, quand il imprimera cette phrase mémorable ? — Les vaisseaux du roi d'Espagne arrivèrent chargés de galions. » Ces *galions*, que Vatout, l'académicien, prend pour des lingots d'or, valent bien la *chanterelle* que vous savez, et la ville de Milo changée en homme. Le singe de La Fontaine est tout aussi judicieux quand il met le Pirée au nombre de ses amis.

Voilà pourtant comme on écrit sur la statuaire, sur la marine, sur l'histoire, sur la musique, hélas ! sur la musique, en notre siècle de lumières et de progrès ! Quels musiciens, bon Dieu, quels académiciens ! Voyez-vous les galions huchés sur des vaisseaux, navires sur navires, comme les diligences que l'on amarre sur les trucs d'un ferrin ?

Appuyer sur la chanterelle, est une expression métaphorique et proverbiale, qui signifie donner plus d'énergie, de vivacité, de chaleur à son discours, qu'il s'agisse d'une sollicitation, d'une réprimande ou bien d'une menace.

— *Anèn, ardi sus la cantarella!* Allons, hardiment sur la chanterelle ! » C'est-à-dire, dépêchez-vous, procédez vive-

ment, comme un violoniste qui s'évertue à jouer des traits rapides sur la chanterelle. Ce dicton provençal est arrivé depuis peu dans le nord de la France.

Auteurs et comédiens, Dorimon, de Villiers, Rosimond réussirent très bien dans le rôle de don Juan qu'ils s'étaient réservé. Molière se contenta de celui du valet Sganarelle, qu'il joua dans la perfection. La Grange, Sebastian Prado, Romagnesi, connu sous le nom d'*Orazio*, représentèrent admirablement le personnage si brillant de don Juan, dans les pièces de Molière, de Tirso de Molina, de Giliberti. Dominique Locatelli, fameux sous le nom de *Trivelin*, et Thomassin (Tomaso-Antonio Vicentini *dit*) s'illustrèrent dans le rôle d'Arlequin du *Convitato di pietra*.

La Suite du Festin de Pierre, comédie en trois actes, représentée par les comédiens italiens, le 1er février 1673.

La comédie, où je prétends
M'aller ébaudir quelque temps,
Est, si l'on voulait s'en enquerre,
La Suite du Festin de Pierre,
Que messieurs les Ausoniens,
Alias les Italiens,
Dont nous aimons le jeu folâtre,
Représentent sur leur théâtre.
L'argument en est, en deux mots,
Certain scélérat de héros,
Batard et parfaite copie
De ce don Juan ame impie,
Qu'en l'autre tragédie on voit
Périr ainsi qu'il le devoit.
Et comme dedans cette suite,
Meurt aussi, selon son mérite,
Ce fils plus scélérat encor,
Qui prend un insolent essor
Dans toutes les sortes de vices,
Qui de ses gens font les délices.
Car l'assassinat et le dol,
L'enlèvement et le viol,
L'infidélité, le blasphème,
Contre la divinité même,

Sont les jeux de ce garnement :
Lequel enfin, pour châtiment,
Est enfoncé d'un coup de foudre
Dans les enfers presques en poudre.

Or ce sujet juste de soi,
Et propre à donner de l'effroi,
Par sa catastrophe italique,
Paraît néanmoins si comique,
Qu'on y rit d'un à l'autre bout,
Et cela veut dire partout,
Selon les charmantes manières
D'égayer de telles matières,
Propres, certe, à ces seuls chrétiens,
A ces rares comédiens,
Qui feraient même un Caton rire,
C'est une chose qu'on peut dire,
Dans leurs plus lugubres sujets.
Tournés dans leurs rôles follets.
D'ailleurs, dans cette tragédie,
Ou plutôt pure comédie.
Beaucoup de spectacles l'on a,
Maintes machines l'on voit là :
On a de plus bonne musique,
Dont Cambert, ce scientifique,
Est le compositeur charmant,
Que l'on admire incessamment.
Illec, une sirène aimable,
Dont la voix est fort agréable,
Chante à ravir deux ou trois airs,
Accompagnés de deux concerts.
Item, un baladin y danse,
Lequel est un démon, je pense,
Vu l'air dont il tourne son corps.
Pour ses sauts de tous bons accords.
Scaramouche, avec sa guitare,
N'y fait rien vraiment que de rare.
Arlequin, le facétieux,
Autant qu'autre part sérieux,
S'y surpasse en ses gentillesses,
Qui font nos plus chères liesses.
Et pour conclure enfin, lecteurs,
En général tous les acteurs,
Les sérieux et les comiques,

Plusieurs en habits magnifiques,
S'y signalent comme à l'envi :
Et certainement, je le di,
Car j'ai déjà la pièce vue,
Qui par moi doit être revue.

Il est permis de croire que le rimailleur Robinet aura fini par comprendre, après un certain nombre de représentations, qu'il ne s'agissait pas du tout d'une suite du *Festin de Pierre*, mais d'une reprise de l'ancienne pièce avec des changements, une mise en scène plus riche, des symphonies, des chants, ajoutés pour offrir au public les mêmes agréments qu'il avait rencontrés au théâtre du Marais, aux représentations du *Nouveau Festin de Pierre* de Rosimond. Don Juan est mort foudroyé dans *il Convitato di pietra*, il ne peut remourir dans *la suite* de cette tragi-comédie sans avoir été préalablement ressuscité; Robinet, en son récit, ne nous dit pas un mot de cette résurrection. D'ailleurs, les Italiens avaient annoncé leur travail fait pour cette reprise par ces mots : *Aggiunta al Convitato di pietra.*

— Pendant l'année 1673, la scène fut assez longtemps occupée par *la Suite du Festin de Pierre;* » nous dit l'auteur des *Annales du Théâtre-Italien.* D'Origny se trompe ; Robinet, Gueullette, les frères Parfaict s'étaient trompés aussi. Nos anciens ne se montraient pas heureux dans la traduction des titres, des annonces des pièces. Ils avaient rendu *Convitato di pietra* par *Festin de Pierre,* et les voilà traduisant *aggiunta* par *suite.*

Cette seconde erreur vaut au moins la première : *Aggiunta* signifie *addition, augmentation,* et non pas *suite.* Il s'agit ici d'un certain nombre de scènes, de phrases, de couplets, de mots, d'effets, de lazzi nouveaux, ajoutés, cousus, intercalés un peu partout, *passim,* dans les trois actes de *il Convitato di pietra,* lors de la reprise de ce drame tragico-burlesque en 1673. Il s'agit des ornements en musique, danses, décors, machines, ajoutés à l'ancien ouvrage pour le ragaillardir, et non pas d'une pièce entière et nouvelle, dans le genre de *la*

Suite du Menteur, comédie en cinq actes, que Pierre Corneille avait donnée en 1643, un an après le succès de son *Menteur.*

Aggiunta al Convitato di pietra ne signifie et ne peut signifier autre chose que *Additions au Convié de pierre,* sous-entendu *faites* ou *destinées.* L'analyse de cette prétendue *suite,* donnée par Robinet, le prouve suffisamment. D'ailleurs les scènes ajoutées, placage étranger à l'action, empruntées à plusieurs anciennes pièces, figuraient de nouveau dans *il Convitato* parce que les acteurs y brillaient singulièrement, et que le public était charmé de revoir les scènes de la sérénade, de l'échelle, du capitan, de l'enfant perdu, de l'aveugle, du philosophe, etc. La musique d'ailleurs ne pouvait être nouvelle, puisque son auteur, Cambert, qui l'avait écrite en 1657, était en Angleterre. Ce maître français y dirigeait le théâtre lyrique du roi Charles II, depuis le mois d'octobre 1672.

The Libertine destroyed, comédie imitée de *Don Juan* par Shadwel, représentée à Londres en 1676.

Le Festin de Pierre, comédie en cinq actes de Molière, mise en vers par Thomas Corneille, représentée sur le théâtre de Guénégaud le 12 février 1677.

T. Corneille dit qu'en travaillant à cette pièce, il ne fit que céder aux instances de quelques personnes ayant tout pouvoir sur lui. Mais un peu d'intérêt aida sa complaisance. On connaît un acquit de Mme Molière en ces termes :

— Je soussignée confesse avoir reçu de la troupe, en deux paiements, la somme de deux mille deux cents livres, tant pour moi que pour M. Corneille, de laquelle somme je suis créancière avec ladite troupe, et dont elle est demeurée d'accord pour l'achat de la pièce du *Festin de Pierre*, qui m'appartenait, et que j'ai fait mettre en vers par ledit sieur Corneille. »

En ajoutant les personnages de Léonor et de Thérèse, sa tante, T. Corneille s'est réglé sur Tirso de Molina, dont il reproduit Aminta, que sa tante Belisa accompagne.

— Vous saurez qu'on a fait revivre une pièce dont vous n'osiez dire tout le bien que vous en pensiez, à cause de

certaines choses qui blessaient la délicatesse des scrupuleux. Elle en est à présent tout à fait purgée; au lieu qu'elle était en prose, on l'a mise en vers de telle manière, que, loin d'avoir rien perdu des beautés de son original, elle en a gagné de nouvelles. Vous voyez que je vous parle du *Festin de Pierre* du célèbre Molière. On en a donné déjà six représentations extraordinairement suivies. Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de M. Corneille le jeune. Il en a fait les vers, et n'y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu'il fallait supprimer.

» Il me souvient, madame, que vous m'avez autrefois demandé pourquoi cette comédie est nommée *le Festin de Pierre*, n'y trouvant rien qui convînt parfaitement à ce titre. Vous aviez sujet de soutenir qu'il n'y avait pas d'apparence que ce fût à cause que le commandeur, tué par don Juan, se nommait *don Pèdre* ou *don Pierre*. Un cavalier, qui revient d'Espagne, m'en apprit dernièrement la véritable raison. C'est là qu'il prétend que cette aventure soit arrivée; on y voit encore, dit-il, les restes de la statue du Commandeur; mais cela ne conclut pas que cette statue ait remué la tête, et soit venue se mettre à table chez le don Juan de la comédie, comme on l'assure en Espagne. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Espagnols sont les premiers qui ont mis ce sujet au théâtre. Tirso de Molina, qui l'a traité, lui donne ce titre : *El Combidado de piedra*, ce que l'on a très mal rendu par *le Festin de Pierre :* ces paroles ne signifient rien autre chose que *le Convié de pierre*, c'est-à-dire, *sa statue de marbre conviée à souper.* » DE VISÉ, *le Mercure galant*, 1677, tome I, page 32.

C'est la première réclamation que l'on ait publiée contre une erreur, une bévue, affichée depuis dix-neuf ans, de 1658 à 1677. L'observation judicieuse, imprimée par de Visé, ne devait, ne pouvait amener aucun résultat : toute rectification était devenue impraticable. . . . . . .

— Le bal fut fort triste, et finit à onze heures et demie. Le roi menait la reine; M. le dauphin, Madame; Monsieur, Mademoiselle; M. le prince de Conti, la grande Mademoiselle;

M. le comte de la Roche-sur-Yon, Mlle de Blois, belle comme un ange, habillée de velours noir avec des diamants et un tablier et une bavette de point de France. La princesse d'Harcourt était pâle comme le Commandeur de la comédie. » Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, 27 janvier 1674.

La princesse d'Harcourt ne s'enluminait point la figure.

Le 15 janvier 1847, seulement, la Comédie-Française abandonna la version de T. Corneille, pour remettre en scène, avec autant de soin que de pompe, le *Don Juan* de Molière, en prose, et tel que l'auteur l'avait écrit. Les fragments supprimés en 1665 furent rétablis. En 1841, le théâtre de l'Odéon avait donné l'exemple de cette restauration tardive.

PERSONNAGES.	ACTEURS. 1665.	1847.
Don Juan	LA GRANGE	GEFFROY.
Don Louis, son père	BÉJART	MAINVIELLE.
Sganarelle	MOLIÈRE	SAMSON.
Don Carlos, } frères d'Elvire		BRINDEAU.
Don Alonze, } frères d'Elvire		LEROUX.
La statue du Commandeur		MAUBANT.
M. Dimanche, marchand	DU CROISY	PROVOST.
Pierrot, paysan	HUBERT	RÉGNIER.
Francisque, pauvre		LIGIER.
Gusman, écuyer d'Elvire		CHÉRY.
La Ramée, spadassin	DE BRIE	FONTA.
La Violette, } valets de Don Juan		GOT.
Ragotin, } valets de Don Juan		RICHÉ.
Elvire, femme de Don Juan	Mlle DUPARC	Mme VOLNYS.
Charlotte, } paysannes	Mlle MOLIÈRE	Mlle A. BROHAN.
Mathurine, } paysannes	Mlle DE BRIE	Mlle ANAÏS.
Un spectre		Mme RIMBLOT.
Suite de Don Juan.		
Suite de Don Carlos et de Don Alonze, frères.		

L'Ombre de Molière, prologue en vers d'Auguste Barbier, fut dit, aux premières représentations de cette reprise, par

Molière	PROVOST.
Un Jeune poète	MAILLART.
Mercure	GOT.
La Comédie sérieuse	Mlle RACHEL.
La Comédie légère	Mlle A. BROHAN.

Dorimon, de Villiers s'étaient réglés sur *Il Convitato di pietra,* imitation italienne du drame de Tirso. En 1659, une excellente compagnie d'acteurs espagnols vint s'établir à Paris; Sebastian Prado la dirigeait. *El Burlador de Sevilla* était une des perles de leur répertoire; et l'original brillait au milieu de ses copies, depuis cinq ans, lorsque Molière produisit son admirable *Don Juan.* Nos auteurs dramatiques avaient déjà fait une infinité d'emprunts au théâtre espagnol; ils recommencèrent de plus belle quand il leur fut loisible de passer en revue ce répertoire opulent, dont les meilleures pièces défilaient sur la scène. Ils pouvaient juger de l'effet qu'elles produisaient sur le public, et choisir avec connaissance de cause. Nos auteurs de comédies étaient dans l'heureuse situation où plus tard se trouvèrent nos traducteurs d'opéras lorsqu'en 1752-54, 1778-79, 1789-92, 1801 à 1842, des sociétés italiennes ou bien allemandes leur firent entendre, au théâtre ! les chefs-d'œuvre de Pergolese et de Jomelli, de Piccinni et de Paisiello, de Cimarosa et de Sarti, de Mozart et de Paër, de Weber, de Beethoven et de Rossini. Fortunés furent ceux qui mirent la main sur un *Barbiere di Siviglia* de Paisiello ou de Rossini. C'était jouer cartes sur table, à coup sûr. Aussi voyons-nous, en 1660, une même comédie espagnole être imitée ou traduite à la fois par deux, trois ou cinq auteurs, par exemple : *le Gardien de soi-même*, *l'Écolier de Salamanque*, *le Moqueur de Séville et le Convié de pierre.*

Une grande troupe ou famille
De comédiens de Castille
Se sont établis à Paris,
Séjour des jeux, danses et ris.
Pour considérer leur manière,
J'allai voir leur pièce première,
Donnant à leur portier, tout franc,
La somme d'un bel écu blanc.
Je n'entendis point leurs paroles ;
Mais tant Espagnols qu'Espagnoles,
Tant comiques que sérieux,
Firent chacun tout de leur mieux,

Et quelques-uns par excellence,
A juger selon l'apparence.
Ils chantent, ils dansent ballets,
Tantôt graves, tantôt follets.
Leurs femmes ne sont pas fort belles,
Mais paraissent spirituelles;
Leurs sarabandes et leurs pas
Ont de la grâce et des appas,
Comme nouveaux ils divertissent,
Et leurs castagnettes ravissent:
Enfin je puisse être cocu
Si je leur plaignis mon écu...

Les comédiens de Paris,
Bien loin d'être contre eux marris
D'entreprendre sur leur pratique,
D'un souper ample et magnifique,
Où chacun parut ébaudi,
Les régalèrent mercredi.

Loret, *la Muse historique*, 24 juillet 1660.

Antonio de Solis avait composé pour le directeur comédien Prado une *loa*, prologue chanté, qu'il répétait dans toutes les villes, et qu'il a sans doute adressée aux Parisiens, le jour de son début. Ce prospectus, qu'il faisait moduler sur la scène, indique, avec le personnel de la compagnie, la classification des genres.

— Nous Pedro de Frutos, garçon de bon air et de malheur, *gracioso* par la grace de Dieu et des bonnes gens, à vous, noble ville qui répandez un si grand éclat sur l'Espagne, et dont la splendeur ne peut s'éclipser sans obscurcir la sienne; salut! Apprenez que Prado vient vous offrir ses très humbles services, Prado (Sebastian) dont la voix et l'action ont donné la vie à tant de vers, et dans le cœur duquel il n'y a pas de poésie qui ne trouve une ame. Il vient pour vous divertir avec la promptitude qui le caractérise, et la compagnie que vous allez connaître, compagnie excellente, digne de vous, digne de lui et digne d'elle.

» La grande Marianne Baca joue les premiers rôles, et si

naturellement, qu'on dirait qu'elle les compose. La Gongora tient les seconds emplois avec tant d'art, que le public voudrait la voir dans les premiers. La troisième est Dorothée. Que vous dirai-je de ma femme ? Lorsqu'elle chante, on est sûr qu'elle ravit tous ceux qui l'entendent. Ce que je puis assurer, c'est qu'elle pleure encore mieux, et qu'il est impossible de n'être pas attendri. Deux Louises chantent aussi, et leurs voix ont la suavité du miel. Maximilien est second rôle, Prado est premier, et, Dieu merci, il mérite de l'être. Quant au petit Lorenzo Prado, qui n'est encore qu'un poussin, c'est déjà un phénix. Le bon Juan d'Icoriquela est notre barbon ; vous le verrez ; il n'y a pas de troupe barbue à laquelle il ne puisse faire la barbe. Macana fait les séraphins ; Matuo les Portugais, les cavaliers galants, les princes, les hidalgos ; Salvador, les vieillards ; moi, je le répète, je fais les bouffons. Regardez-moi rire, et je vous défie de ne pas rire aussi. Qu'on le sache bien, je suis un Frutos, natif de Ségovie, et je veux passer pour fils indigne, si je ne maintiens pas intact l'honneur de ma mère qui me l'a recommandé plus de quatre cents fois. Avec nous est un poète, le plus empressé des poètes à vous être agréable ; faites-nous donc bon accueil. Que votre indulgence nous soutienne, que votre concours nous seconde, que votre argent nous soit en aide ; mais, de peur d'équivoque, permettez-moi de vous rappeler très respectueusement que les hommes applaudissent, et que les serpents sifflent, etc., etc. (1).

Rigoureux sur l'étiquette, les Espagnols avaient huit noms pour désigner les différentes espèces d'associations d'acteurs ; à partir du *bululu*, qui, manœuvrant tout seul dans la rue, répond à notre *bobêche*, ils s'élevaient jusqu'à la *compania*, en

---

(1) *Poesias varias de D. Antonio de Solis*. Madrid 1692. *Loa para la primera comedia, que representaba en cada ciudad la compania de Prado*; page 320. Traduite et rapportée par Adolphe de Puibusque dans son *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, ouvrage d'un grand intérêt. Paris, Dentu, 1843, tome II, page 457.

passant successivement par les *naque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *boxiganga*, *farandula*. Ce dernier mot est un des nombreux emprunts qu'ils ont faits à notre langue d'oc. Ne disons-nous pas un *bobêche*, un *cabotinage*, un *troupaillon*, une *troupe*, une *compagnie* ou *société*? Nos écrivains qui se respectent emploieraient-ils aujourd'hui le mot *troupe*, en parlant de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Italien et de nos grands théâtres ?

Nous retrouvons l'emphase burlesque, les aveux naïfs de la *loa* espagnole dans le programme que les chanteurs italiens, appelés en France par Mazarin, publièrent à Paris à leur arrivée, dans les premiers jours de janvier 1645, avant de commencer leurs exercices par l'exhibition de *la Finta Pazza*. Ce programme nous dit : — Flore sera représentée par la gentille et jolie Gabrielle Locatelli, dite *Lucile*, qui, avec sa vivacité, fera connaître qu'elle est une vraie lumière d'harmonie. »

La page 7 de l'imprimé porte : — Cette scène sera chantée, et Thétis sera représentée par la signora Giulia Gabrielli, nommée *Diane*, laquelle, à merveille, fera connaître sa colère et son amour. »

Même page : — Le prologue sera exécuté par la très excellente Marguerite Bertolazzi, dont la voix est si ravissante que je ne puis la louer assez dignement. »

Tout n'était pas chanté dans *la Finta Pazza*, témoin la note suivante, empruntée au même programme : — Cette scène sera toute sans musique, mais si bien dite qu'elle fera presque oublier l'harmonie passée. »

Nous avons aujourd'hui la réclame qui surpasse en charlatanisme tous les programmes et les *loas* des Italiens et des Espagnols. Elle coûte un peu cher, mais elle fait encore des dupes, témoin le succès en regain qu'elle a fabriqué pour *le Prophète*. Elle coûte fort cher ! mais qu'importe lorsqu'on a reçu de la nature les trésors du financier Meyerbeer.

— Il arriva dans le même temps (1672) une chose qui me fit bien du plaisir. Le courrier qui portait le paquet de M. de

Colbert, pour lors en Flandre auprès du roi, fut arrêté par les ennemis. Entre plusieurs ordonnances pour les bâtiments du roi, qui montaient à de grandes sommes, il s'en trouva une pour le paiement du second quartier des gages des comédiens espagnols. Quelle mine faisait, je vous prie, le général de l'armée ennemie, en voyant ses soldats presque nus, pendant que le prince qu'il avait à combattre faisait payer des comédiens espagnols, qu'il n'avait retenus que pour la satisfaction de la reine, et à condition de ne leur voir jamais jouer la comédie. » PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, dialogue 11e.

A Sebastian Prado, qui fit retraite après s'être enrichi, succédèrent deux autres entrepreneurs du Théâtre-Espagnol de Paris.

— La grande Marianne Baca joue les premiers rôles et si naturellement, qu'on dirait qu'elle les compose, » chantait le héraut de Prado, en débitant sur le théâtre même, le programme d'annonce, le prospectus. Il est probable, je puis dire certain, que le proclamateur dut substituer, au nom de cette virtuose, celui de Francisca Vezon (1), la Champmeslé de l'Espagne, qui tint à Paris, pendant onze ans, le premier emploi féminin de la manière la plus brillante; elle y fit une belle fortune. La *loa*, louange, prologue d'ouverture, était une selle à tous chevaux; on la récitait dans toutes les villes, en ayant soin de changer les noms d'après les mutations faites dans le personnel. Vous avez vu que tous les acteurs, depuis les premiers jusqu'aux derniers, avaient leur part de ces éloges rédigés d'avance, invariablement stéréotypés. Dans *Pamela maritata*, de Farinelli (1802), je trouve un air bouffe, *Era il ciel sereno e bello*, que chantait Pellegrini, monologue écrit, à Venise, dans le goût de la *loa* des Espagnols. Cet air présente un gracieux compliment à la ville, aux dames de Venise, que le personnage touriste estime les plus belles et

(1) Plusieurs ont écrit *Béson*, *Besson*, en se réglant sur la prononciation espagnole de *Vezon*.

les plus aimables qu'il ait rencontrées dans le cours de ses voyages.

Gran città son Roma e Dolo,
Viena, Oriago, Strà e Berlino.
E Milano, nella China,
Una cosa, portentosa;
A Pariggi tutto è bello,
Ma Venezia, l'amor mio!
Non la posso mai scordar.
Tutto è bello, sorprendente,
Che cordial, che buona gente!
Ma le donne! oh! se vedeste
Che maniera, che graziette!
Coccolette, benedette,
Voi avete un certo che...
Che trà l'opre più perfette
La natura mai non fè.

L'acteur avait soin de substituer Milan, Naples, Rome ou Florence à Venise, afin de ne pas se montrer moins galant envers les dames romaines, florentines, milanaises ou napolitaines, quand il chantait sa *loa* sur un théâtre de Rome, de Florence, de Naples ou de Milan.

Ces Espagnols, troupe d'élite, jouant des comédies, chantant et dansant des ballets, furent admis à paraître sur le théâtre des comédiens du roi; Marie-Thérèse les mit en faveur peu de temps après leur arrivée, en assistant à toutes leurs représentations. Je les vois figurer à la fête donnée à la reine-mère, par Monsieur, frère de Louis XIV, le 14 août 1660, à Saint-Cloud. Les comédiens français régalèrent d'un souper magnifique leurs confrères castillans, le 21 juillet 1662. Mme de Sévigné signale encore la présence des Espagnols à Paris, dans sa lettre du 11 novembre 1671, douze ans après leur arrivée en cette ville.

— Mme de La Fayette me mande qu'elle va vous écrire, je crois qu'elle n'aura pas manqué de vous apprendre que la Marans entra l'autre jour chez la reine à la comédie espagnole, toute effarée, ayant perdu la tramontane dès le pre-

mier pas; elle prit la place de Mme Du Frénoi; on se moqua d'elle, comme d'une folle très mal apprise. »

Les comédiens espagnols, protégés par la duchesse de Montpensier, furent beaucoup moins heureux que la compagnie de Prado. Établis au théâtre Ventadour le 15 avril 1847, ils avaient terminé leurs exercices le 22 mai suivant.

Bien avant la compagnie espagnole dirigée par Sebastian Prado, notre capitale possédait un théâtre espagnol, peu suivi; notre reine était alors italienne. Malherbe nous dit, en sa lettre 127, adressée à M. de Peiresc le 24 novembre 1613 : — On a renvoyé quérir les comédiens français; le roi ne goûte point les Italiens; les Espagnols ne plaisent à personne : ils jouent au faubourg Saint-Germain, mais ils ne gagnent pas le louage du jeu de paume où ils jouent. Les Italiens ouvrirent hier le théâtre à l'Hotel de Bourgogne, où ils ne firent ni bien ni mal. »

— Nous avions à Saint-Jean-de-Luz des comédiens espagnols; la reine allait les voir tous les jours, et moi assez rarement. Ils dansaient et chantaient entre les actes, et s'habillaient en ermites et en religieux; faisaient des enterrements, et profanaient beaucoup les mystères de la religion. Aussi bien des gens en furent scandalisés. Les Italiens en faisaient de même lorsqu'ils vinrent en France, et on les en désaccoutuma. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1660.

Dans le *Ballet des Muses*, 1666, à la scène de la mascarade espagnole, nous voyons les rôles ainsi distribués.

Conducteurs de la mascarade.

Le duc de Saint-Aignan, Beauchamp.

Espagnols qui dansent.

Le Roi, M. le Grand, le marquis de Villeroi, le marquis de Mirepoix, le marquis de Rassen.

Espagnoles qui dansent (1).

Madame, Mmes de Montespan, de Crussol, de La Vallière, de Toussy.

---

(1) Elles figuraient encore sans danser. Les dames de la cour ne furent

Espagnols qui chantent en dansant.

Joseph de Prado, Augustin Manuel, Simon Aguado, Marco Garcez.

Espagnoles qui chantent en dansant.

Francisca Vezon, Maria de Anaya, Maria de Valdez, Jeronima de Olmedo.

Espagnols qui jouent de la harpe et des guitares.

Jean Navarro, Joseph de Loesia, Pedro Vasquez.

Cette scène est composée d'une danse d'Espagnols et d'Espagnoles, dont une partie s'exécute au son des instruments, et l'autre au chant à trois voix de Francisca Vezon, Maria Alaya et de Simon Aguado.

Il fut le jour du lendemain
Au grand chateau de Saint-Germain,
A la Comédie-Espagnole
Où la reine avait invité
Obligeamment sa majesté? (1) (crossée et mitrée.)

ROBINET, 30 novembre 1669.

Les comédiens espagnols ne partirent qu'en 1672, après avoir joué pendant quelque temps à l'Hotel de Bourgogne.

Après la *loa* des Espagnols, me permettrez-vous de reproduire une des harangues de nos anciens farceurs?

Le prologue des moralités, des sotties et des farces, était, à la manière des anciens, ou l'exposé du sujet, ou bien une allocution aux spectateurs pour captiver leur bienveillance, le plus souvent une facétie qui faisait rire le public à ses dépens. Il y avait dans la troupe un acteur chargé de faire ces harangues : c'était Gros-Guillaume, Gauthier Garguille, Turlupin, Guillot-Gorju, Bruscambille. Les prologues de ce dernier sont d'un ton de plaisanterie approchant de nos parades, et qui plaisait beaucoup en 1610. Dans l'un de ces

---

assez habiles pour s'élever en cadence au-dessus du parquet, et former des pas de ballet, qu'en 1681.

(1) Casimir, ex-roi de Pologne, alors abbé de Saint-Germain-des-Prés.

prologues, Bruscambille se plaint amèrement de l'impatience des spectateurs.

— ...Je vous dis donc, *spectatores impatientissimi*, que vous avez tort, mais grand tort, de venir depuis vos maisons jusqu'ici, pour y montrer l'impatience accoutumée, c'est-à-dire, pour n'être à peine entrés, que dès la porte, vous criez à gorge dépaquetée : *Commencez ! commencez !* Nous avons bien eu la patience de vous attendre de pied ferme, et de recevoir votre argent à la porte, d'aussi bon cœur, pour le moins, que vous l'avez présenté; de vous préparer un beau théâtre, une belle pièce, qui, sortant de la forge, en est encore chaude : mais vous, plus impatients que la même impatience, ne nous donnerez pas le loisir de commencer. A-t-on commencé, c'est pis qu'auparavant : l'un tousse, l'autre crache, l'autre pette, l'autre rit, l'autre gratte son cu : il n'est pas jusqu'à messieurs les pages et les laquais, qui n'y veulent mettre le nez; tantôt faisant intervenir des gourmades réciproquées, maintes fois à faire pleuvoir des pierres sur ceux qui n'en peuvent mais...

» Il est question de donner un coup de bec en passant à certains péripatétiques qui se pourmènent pendant que l'on représente : chose aussi ridicule que de chanter au lit, ou de siffler à table. Toutes choses ont leur temps, toute action se doit conformer à ce pourquoi on l'entreprend : le lit pour dormir, la table pour boire, l'Hotel de Bourgogne pour ouïr et voir, assis ou debout... Si vous avez envie de vous pourmener, il y a tant de lieux pour ce faire... Vous répondrez peut-être, que le jeu ne vous plaît pas; c'est là où je vous attendais. Pourquoi y veniez-vous donc? Que n'attendiez-vous jusqu'à *amen*, pour en dire votre râtelée? Ma foi, si tous les ânes mangeaient du chardon, je ne voudrais pas fournir la compagnie pour cent écus.

» Vous vous plaignez souvent de trop d'aise. Qu'ainsi ne soit, si l'on vous donne quelque excellente pastorale, où Mome ne trouverait que redire, celui-ci la trouve trop longue, son voisin trop courte. Eh quoi, dit un autre, en

allongeant le col, comme une grue d'antiquité, n'y devaient-ils pas méler un intermède de feintes (1)? Mais comment appelez-vous lorsqu'un Pan, une Diane, un Cupidon s'insèrent dextrement au sujet? Quant aux feintes, je vous entends venir, vous, avec des sabots chaussés; c'est qu'il faudrait faire voler quatre diables en l'air, vous infecter d'une puante fumée de foudre, et faire plus de bruit que tous les armuriers de la Heaumerie (2). Voilà vraiment bien débuter; notre théâtre sacré aux Muses qui habitent les montagnes, pour se reculer du bruit, deviendrait un banc de charlatan. Hélas! messieurs, c'est votre chemin, mais non pas le plus court. S'il nous arrive quelquefois de faire un tintamarre de fusées, ce n'est que pour nous accommoder à votre humeur...

» Je vous en dirais davantage, mais je ne sais plus que deux mots de grec, *anechou kai apechou*, c'est-à-dire qu'il faut désormais devenir patients, ne vous dégoûter de bonne viande, nous assister de mieux en mieux : et cependant je me recroquebille à l'impatience de vos seigneuries. »

Les comédiens français avaient aussi leur menteur en titre d'office, qu'ils nommaient plus honnêtement *orateur*. Bellerose s'acquittait à merveille de ces fonctions à l'Hotel de Bourgogne, en 1630. Floridor, qui lui succéda, fut remplacé par Hauteroche. Aux menteries de l'affiche, on ajoutait celles de l'orateur chargé de haranguer les spectateurs. Il lui fallait beaucoup d'audace et de charlatanisme; s'il pouvait s'élever jusqu'à l'éloquence tout en allait mieux. Bellerose possédait toutes les qualités requises, et surtout l'effron-

---

(1) *Feintes* signifiait alors tout ce qui se rapporte au jeu des machines, changements de décors, apparitions, vols, coups de théâtre imprévus. Brantôme s'est déjà servi de ce mot, en lui donnant le même sens, lorsqu'il rend compte du mélodrame italien produit à Lyon, devant Henri II, le 1er octobre 1548. Voyez *les Capitaines Français*, Chapitre de Henri II.

(2) Rue de la Heaumerie, ainsi nommée parce qu'elle était habitée par les armuriers qui faisaient des *heaumes* (casques), des cuirasses, des hauberts; elle tient à la rue Saint-Denis.

terie. En faisant l'annonce de *l'Amant libéral*, il le nommait intrépidement *chef-d'œuvre de M. de Scudéry*. Bellerose parlait avec une grande facilité ; ses petits discours faisaient chaque soir un nouveau plaisir à cause des traits piquants dont il savait les orner.

> Quoique nous fussions seuls, il m'a fait voir en prose
> Deux discours sur l'État, du ton de Bellerose.
>
> SCARRON, *l'Héritier ridicule*, Acte II, scène 1.

Floridor aurait pu rimer fort bien ses allocutions au parterre. Voici des vers de sa façon, qu'il adressse à maître Adam Billaut :

> Tu m'as promis, cher menuisier,
> Plus de quinze jours de ta peine,
> Pour raccommoder notre scène,
> Sans en vouloir un seul denier,
> Mais quitte un soin si difficile,
> Divin raboteur de Nevers,
> Tu nous seras bien plus utile,
> Si tu nous donnes de tes vers.
> Bien que pour raboter tu sois en grande estime,
> Crois-moi, mon cher Adam Billaut,
> Que ta scie et que ton rabot
> Feront bien moins pour nous que ne fera ta rime.

Molière était l'orateur de la compagnie qu'il dirigeait ; ses occupations multipliées l'obligèrent, en 1667, à céder cet office à La Grange, lequel eut pour successeur Lecomte, et cet acteur fut le dernier harangueur de la Comédie-Française. En 1704, elle reconnut qu'il n'était pas de sa dignité de vanter elle-même les ouvrages qu'elle offrait au public. Le dernier acteur reçu fut chargé d'annoncer tout simplement le spectacle du lendemain, entre les deux pièces représentées pendant la soirée, et de réciter les compliments de cloture et de rentrée, dont l'usage subsista jusqu'en 1793.

— Le 10 de ce mois, les comédiens français firent l'ouverture de leur théâtre par *Polyeucte martyr*. Cette pièce est consacrée depuis plus de vingt ans, pour la cloture, la veille du dimanche de la Passion. *Polyeucte* fait ordinairement un

grand effet ce jour-là, par les beautés qui sont en cette tragédie, et par le jeu des meilleurs acteurs, qui se surpassent, animés par une assemblée toujours très nombreuse; quoique souvent les comédiens augmentent le prix des places, et les mettent même au double pour ce jour-là. » *Mercure de France*, avril 1746, page 776.

Il Convitato di pietra, commedia di Moliere, tradotta in prosa per Gleditsch; Lipsia, 1698.

Le Festin de Pierre, opéra comique en trois actes, en vaudevilles, sans prose, par Le Tellier, représenté sur un théâtre de la foire Saint-Germain, au jeu d'Octave, en 1713.

Le ballet final, qu'on dansait en enfer, scandalisa l'autorité, qui le fit supprimer après quelques représentations. Elle permit ensuite de le rétablir. L'acteur forain, Raguenet, représenta don Juan d'une manière charmante et fut très applaudi.

La pièce commence par une danse de bergères et de matelots. Un orage survient, l'assemblée se disperse, deux bergères restent fort heureusement pour donner des secours à don Juan, à son valet Arlequin, jetés par les flots sur le bord de la mer. Le premier est à peine revenu de son évanouissement, qu'il devient amoureux de l'une des bergères; il dit à son moricaud serviteur, en lui montrant la jeune fille :

Vois-tu ce minois, cette taille,
Qui dans mes filets vient tomber.

ARLEQUIN.

Ma foi, vous allez la gober
Comme une huître à l'écaille.

LA BERGÈRE, *à Arlequin.*

Quel est donc ce seigneur?

ARLEQUIN.

Brunette, c'est mon frère.

LA BERGÈRE.

L'amour le fit pour plaire,
Et vous faites horreur,
Vous n'êtes qu'un menteur.

ARLEQUIN.

Je m'en vais vous dire pourquoi

Mon cadet est plus blanc que moi,
Lon lan la derirette ;
On l'a fait de jour, moi de nuit,
Lon lan la deriri.

La bergère invite don Juan à venir se reposer chez elle : il la suit accompagné d'Arlequin, galant improvisé de l'autre jeune fille. Arrive une noce de village ; don Juan rentre et devient subitement amoureux de la mariée, il veut l'enlever ; et, pour y parvenir, il fait jouer l'époux à colin-maillard, tire un coup de pistolet, écarte les assistants, et s'empare de la mariée qu'il emmène : c'est le finale du premier acte.

Au deuxième acte, Arlequin monté sur une escabelle, comme les chanteurs du Pont-Neuf, ayant un grand tableau près de lui, récite, sur l'air *des Pendus*, l'histoire de son maître, dont il montre les faits et gestes représentés sur le tableau. Don Juan interrompt cette complainte d'un haut intérêt, met au vent sa flamberge et veut tuer Arlequin. Ce valet s'enfuit, et s'arrête à la vue du tombeau du Commandeur. Le reste de la pièce est à peu près semblable aux autres drames écrits sur le même sujet.

Il Convitato di pietra, comédie en trois actes, tout en italien, représentée au Théâtre-Italien de Paris, en janvier 1717.

No hay deuda que no se pague, y convivado (1) *de piedra :* Il n'y a pas de dette qui ne se paie, et le Convié de pierre, tel est le titre de la comédie que Zamora mit au jour vers 1725, cent ans après celle de son compatriote Tirso de Molina.

Fabre d'Eglantine commence *le Philinte de Molière* par les deux derniers vers que dit Alceste dans *le Misanthrope*, dont il prétendait faire la suite en écrivant sa comédie. Zamora, donnant, pour premier titre à son œuvre nouvelle, une sen-

(1) J'écris d'abord *combidado*, ensuite *convivado* pour me conformer à l'orthographe adoptée à deux époques différentes. Nos anciens avaient raison d'appeler *convent* ce que l'on nomme aujourd'hui *couvent ;* nous disons pourtant *conventicule, conventuel, convention nationale*, tous ces mots viennent du latin *conventus*, assemblée.

tence empruntée à la grande scène finale de *el Burlador de Sevilla*, semble vouloir continuer le drame de son prédécesseur. Point du tout : c'est le même sujet qu'il traite d'une manière bien inférieure à celle de Tirso de Molina, sans profiter des améliorations de Molière, et surtout du style de ce maître.

Le chœur mystérieux et funèbre de Tirso a chanté :

Que no hai plazo que no llegue,
Ne deuda que no se pague.

Le Commandeur achève son rôle par ces mots, refrain sentencieux de la pièce :

Esta es la justicia de Dios,
Quien tal hace que tal pague.

Zamora, prenant le vers final de ce chœur pour le colloquer en tête de sa pièce, a cru devoir remplacer par un *De profundis* les paroles menaçantes et significatives que Tirso prêtait à ses voix infernales.

La copie est maintenant préférée à l'original ; le drame de Zamora, dont les Espagnols reconnaissent l'infériorité, n'en est pas moins représenté sur leurs théâtres. Reviendront-ils à Tirso, comme nous avons eu le bon esprit de revenir à Molière?

Il Dissoluto ossia Don Giovanni Tenorio, comédie en cinq actes, en vers blancs, de C. Goldoni, représentée à Venise, en 1736.

Voici comment l'auteur de cent cinquante comédies, dont les meilleures ne s'élèvent pas au-dessus de la médiocrité, s'exprime au sujet du drame qu'il remet en œuvre.

— Tout le monde connaît cette mauvaise pièce espagnole, que les Italiens appellent *il Convitato di pietra*, et les Français *le Festin de Pierre*. Je l'ai toujours regardée, en Italie, avec horreur, et je ne pouvais pas concevoir comment cette farce avait pu se soutenir pendant si longtemps, attirer le monde en foule, et faire les délices d'un pays policé. Les comédiens

italiens en étaient surpris eux-mêmes ; et, soit par plaisanterie, soit par ignorance, plusieurs disaient que l'auteur du *Festin de Pierre* avait fait un pacte avec le diable pour le soutenir.

» Je n'aurais jamais songé à travailler sur cet ouvrage ; mais ayant appris assez de français pour le lire, voyant que Molière et Thomas Corneille s'en étaient occupés, j'entrepris aussi de régaler ma patrie de ce même sujet, afin de tenir parole au diable avec un peu plus de décence. Je ne pouvais pas donner l'ancien titre à ma pièce nouvelle, puisque la statue du Commandeur n'y parle pas, n'y marche pas, et ne va point souper en ville. Je l'appelai *Don Juan*, comme avait fait Molière, en ajoutant *ou le Dissolu.* Je crus ne devoir pas supprimer la foudre qui frappe, écrase don Juan, parce que le méchant doit être puni ; mais je ménageai cet événement de manière que ce pouvait être un effet immédiat de la colère de Dieu, et qu'il pouvait provenir aussi d'une combinaison de causes secondes, dirigées toujours par les lois de la Providence.

» Comme dans cette pièce, en cinq actes, en vers blancs, je n'avais pas employé d'Arlequin, ni d'autres masques italiens, je remplaçai le comique personnage par un berger accompagné d'une bergère, qui, réunis à don Juan, devaient faire reconnaître la Passalacqua, Goldoni, Vitalba ; et montrer, sur la scène, l'inconduite de l'une, la bonne foi de l'autre et la méchanceté du troisième. *Elisa* était le nom de la bergère, et la Passalacqua s'appelait *Elisabetta.* Le nom de *Carino,* que je donnais au berger, était, moins une lettre, le diminutif de mon prénom *Carlo, Carlino ;* et l'acteur Vitalba, représentant don Juan, rendait exactement son vrai caractère.

» Elisa tenait dans ma pièce les mêmes propos dont la Passalacqua s'était servie pour me tromper ; elle faisait usage, sur la scène, de ces larmes, de ce couteau dont j'avais été la dupe. Le public connaissait mon aventure, et je me vengeais ainsi de la perfidie de la comédienne, en même

temps que le berger Carino se vengeait de son infidèle.

» J'avais terminé mon drame; il s'agissait de le mettre en scène. Prévoyant que la Passalacqua ne consentirait point à se jouer elle-même, j'avais prévenu le directeur et le propriétaire du théâtre; je fis distribuer les rôles sans lire la pièce aux acteurs. La Passalacqua se reconnaissant trait pour trait dans le personnage qu'elle devait représenter, courut s'en plaindre au directeur, comme à son excellence Grimani. A l'un, à l'autre, elle protesta qu'elle ne paraitrait pas dans cette pièce à moins que l'auteur n'y fît des changements essentiels; mais il fut décidé qu'elle jouerait le rôle d'Elisa tel qu'il était, ou qu'elle sortirait de la compagnie. Effrayée de l'alternative, l'actrice prit son parti en brave, apprit son rôle, et le rendit admirablement.

» A la première représentation, le public accoutumé dès longtemps à voir dans *il Convitato di pietra,* Arlequin se sauver du naufrage, au moyen de deux vessies, et don Juan sortir à sec des flots de la mer, sans avoir dérangé le galant édifice de sa coiffure, ne savait pas trop ce que signifiait cet air de noblesse, que l'auteur donnait à l'ancienne bouffonnerie. Fort heureusement, un grand nombre de spectateurs n'ignoraient pas mon aventure avec la Passalacqua et Vitalba; l'anecdote, passant de bouche en bouche, sauva la pièce. On y trouva de quoi s'amuser et rire, on s'aperçut que le comique raisonné, décent, était bien préférable au comique trivial de la farce.

» Mon nouveau *Don Juan* augmentait chaque jour de crédit et de fortune; on le donna, sans interruption, jusqu'au mardi-gras; il fit la cloture du théâtre. Malgré son brillant succès, je ne le destinais pas à figurer dans le recueil de mes ouvrages, non plus que mon *Bélisaire.* C'était *le Festin de Pierre* réformé, j'en conviens, mais cette réforme n'était pas celle que j'avais en vue. Ayant retrouvé cette pièce imprimée à Bologne, et maltraitée horriblement, je consentis à lui donner place dans mon *théâtre,* d'autant plus que si mon *Dissoluto* n'était pas du genre nouveau que je m'étais proposé

d'introduire, il n'était pas non plus de celui que j'avais rejeté. » GOLDONI, *Mémoires*, tome 1er, chapitre 29.

L'auteur n'a pas compris ce que la statue ambulante présentait d'éminemment dramatique; il en parle avec la bonhomie de Cassandre et la naïveté d'Arlequin.

Le Festin de Pierre, comédie en cinq actes, traduction de *il Convitato di pietra*, représenté le 15 avril 1743, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, avec un grand luxe de mise en scène.

Le Grand Festin de Pierre, pantomime représentée par la troupe des sieurs Colin et Restier fils, à la foire Saint-Laurent, au mois de septembre 1746.

On me pardonnera de ne point faire mention des petits *Festins de Pierre* exécutés sur les théâtres de marionnettes, où les bambins allaient applaudir Polichinelle, valet de don Juan, ajustant à sa guise les facéties de Catalinon, de Camacho, d'Arlequin et de Sganarelle.

Il Convitato di pietra, d'Onofrio Giliberti, de Solofra, en prose, mis en scène à Naples en 1652. C'est le type du drame que les comédiens italiens représentèrent à Paris en 1657, peu de temps après leur arrivée et leur établissement. Jusqu'alors ils n'avaient fait que des excursions en France. La comédie de Giliberti, première imitation de la pièce espagnole de Tirso de Molina, imprimée en 1652, par Francesco Savio, in-12.

Il Convitato di pietra, opera (1) esemplare, en trois actes, en prose, de Giacinto-Andrea Cicognini, de Prato, docteur en droit à Florence, représentée à Venise, imprimée dans la même ville, sans nom d'imprimeur et sans date, in-12.

Il Convitato di pietra, opera *regia* ed esemplare, imprimée à Trévise, sans noms d'auteur et d'imprimeur, et sans date, in-12. C'est la même pièce.

---

(1) Il ne s'agit point ici d'un drame lyrique; je ferai connaître plus tard l'origine et la signification de ce mot *opera* que l'on appliquait alors à de simples comédies parlées.

Il Convitato di pietra, opera esemplare, del signor Giacinto-Andrea Cicognini, dédiée à Carlo Antonio Corradi, maître d'hotel de l'éminentissime cardinal Rasponi, imprimée à Ronciglione, en 1671, in-12, pour le compte de Francesco Lupardi, libraire à Rome, place Navona.

Cette édition fait connaître la date de la publication de la pièce de Cicognini, mais non pas celle de sa représentation, qui du reste ne pouvait pas être antérieure de plus d'un an à 1671. Les trois éditions que je cite ont été données à peu près en même temps, dans les villes où le drame était représenté. C'est donc à tort que l'on désigne *il Convitato di pietra* de Cicognini comme ayant servi de canevas à la pièce que les comédiens italiens mirent en scène à Paris en 1657. Bien que Cicognini eût travaillé pour le théâtre dès l'année 1646 (1), il ne mit au jour son imitation du *Burlador de Sevilla*, que onze ou douze ans après que l'œuvre de Giliberti, remaniée par les bouffons italiens, eut fait son explosion à Paris.

Francesco Cicognini, de Prato, père de Giacinto-Andrea, avait fait batir dans sa ville natale un superbe collège, muni d'une salle de spectacles, et confié d'abord aux Jésuites. Le grand-duc y descend maintenant lorsqu'il vient à Prato : collège, palais, cour et théâtre pendant quelque temps, on ne dit point que cette sorte de frivolité singulière ait influé sur le régime de l'établissement et la solidité des études.

Il Convitato di pietra, opera tragica, en prose, d'Andrea Perucci, de Palerme. Éditions de Naples, de Francesco Massari, portant les dates de 1678 et 1684, in-12.

Il Convitato di pietra, opera tragica, en prose, imprimé à Naples par Giovanni-Francesco Pace, 1690, in-12. C'est la pièce de Perucci, revue, embellie par Enrico Preudarca.

Don Giovanni ossia il Convitato di pietra, ballet en quatre

---

(1) *Celio*, dramma musicale, de Cicognini, porte la date de 1646 ; et c'est le plus ancien ouvrage que l'on connaisse de cet auteur.

actes d'Angiolini, musique de Gluck, composé probablement pour le théâtre de Parme en 1758.

Le premier document que j'ai découvert sur cette œuvre de Gluck se trouve dans les *Remarques sur la musique italienne et sur la danse, Lettres à milord Pembroke, par Mme Sara Goudar*. Cette musicienne écrivait en 1771, pendant un long séjour fait en Italie. Elle était bien renseignée au sujet de tout ce qui regardait les théâtres lyriques. La mise en scène du ballet de *Don Giovanni* était un fait récent; douze ou treize ans venaient à peine de s'écouler depuis sa première exhibition. — Jomelli, dit Sara Goudar, avec un génie fait exprès pour la musique, la perfectionna; mais les semi-cromes l'entraînèrent. Il fut forcé de suivre le torrent des notes. On pourrait le mettre au rang des législateurs de la musique, si de son temps elle eût été susceptible de législation. Il fit chanter dans tous les principes; mais les principes avaient besoin eux-mêmes de réforme.

» Gluck, Allemand comme Hasse, l'imita; quelquefois même le surpassa: mais souvent il fit mieux danser que chanter.

» Dans le ballet de *Don Juan ou le Festin de Pierre*, il composa une musique admirable. »

Publiées d'abord, à Paris, en 1773, les *Remarques* de Mme Sara Goudar ont été reproduites dans ses *OEuvres mêlées*, Amsterdam, 1777, in-12, page 11 du tome second.

Ange Goudar, de Montpellier, mari de Sara Goudar, a mis au jour, sous le nom de *Jean-Jacques Sonnetti*, un pamphlet asez original ayant pour titre *le Brigandage de la musique italienne*. Amsterdam et Paris, Bastien, 1780, in-12 de 173 pages.

Dans son recueil intéressant et curieux, *das Kloster*, Le Cloître, tome III, deuxième cellule, Scheible fait mention du ballet de *Don Juan;* et nous dit que Marx pense que la musique en fut écrite par le célèbre compositeur en 1765; c'est une erreur. Scheible a pris la date d'une autre pièce, pour la date du ballet de Gluck. Il suffit de lire l'article de Marx sur Gluck dans le Dictionnaire de musique de Schilling, pour

s'en convaincre ; je maintiens donc ma date 1758. Scheible ajoute que — dans plusieurs scènes, la musique présente l'expression terrible que réclame le sujet, mais que le livret ou programme est fort *maigre.* » Scheible indique ensuite de la manière suivante les principales situations de ce drame irrégulier.

ACTE I. Madrid, promenade, maison du Commandeur. Don Juan et son valet. Des musiciens donnent une sérénade à la nièce du Commandeur. Elle fait ouvrir la porte; don Juan se glisse furtivement dans la maison. Un cliquetis d'épées se fait entendre à l'intérieur; les musiciens se sauvent. Duel dans la rue.

ACTE II. Salon dans la maison de don Juan. Fête où don Juan danse un pas de deux avec la nièce du Commandeur. Festin. La statue du mort arrive ; elle est invitée à prendre place; à son tour, elle invite don Juan à venir la visiter le lendemain dans son caveau funèbre. Don Juan sort seul, l'épée à la main.

ACTE III. Intérieur du caveau. La statue veut forcer le scélérat à se repentir ; elle lui fait entendre les rugissements des damnés dans l'enfer; et, comme tout est inutile : elle le précipite dans un gouffre qui s'ouvre.

ACTE IV. L'enfer. Les diables se disputent la personne de don Juan, qui, enfin lié, est jeté dans le plus profond des abîmes.

Gluck est le premier musicien dont les accords énergiques soient venus se joindre au drame si vigoureusement dessiné de *Don Juan*. Cette œuvre si bien entreprise devait être continuée par Mozart, qui, trente ans après, en produisant son merveilleux opéra, vint poser une borne que nul encore n'a passée. Gluck et Mozart, quels noms illustres ! Gluck ouvrant une carrière que Mozart doit fermer. Oserait-on dire avec le bonhomme Goldoni que le drame de Tirso de Molina, de Molière, n'est qu'une mauvaise farce ?

La musique de Gluck écrite pour le ballet de *Don Juan*, arrangée pour le clavecin, a paru depuis longtemps chez Trautwein à Berlin. Je pense qu'une édition nouvelle de ce monument précieux de l'art serait accueillie avec empressement par les amateurs.

Il Convitato di pietra, opéra en deux actes, musique de

Gazzaniga, représenté sur le théâtre de Bergame en 1788; l'année suivante, à Milan; à Paris en 1791, par les Italiens établis au théâtre Feydeau; cette dernière fois, avec suppression, addition, substitution de plusieurs morceaux. Cherubini écrivit un quatuor pour cet opéra devenu pastiche, où l'on remarquait même des morceaux du *Don Giovanni* de Mozart.

Plusieurs biographes ont pensé que le livret mis en musique par Cimarosa, en 1782, ayant pour titre *il Convito*, était bati sur le sujet de *Don Juan*; c'est une erreur. Ces biographes reproduisent la bévue française en appelant ce drame lyrique *il Convito di pietra*. La pièce dont il s'agit est une imitation de *il Festino*, comédie de Goldoni, et ne présente aucun trait de ressemblance avec le drame espagnol, type de tous les *Don Juan*.

Il Convitato di pietra, ossia il Dissoluto, opéra en deux actes, musique de Vincent Righini, alors agé de dix-sept ans. Le livret, sans nom d'auteur, publié à Vienne, lors de la première représentation, porte la date de 1777.

Il Dissoluto punito, opéra en deux actes, paroles de Lorenzo Da Ponte, musique de W. A. Mozart, mis en scène à Prague le 4 novembre 1787.

Il Convitato di pietra, opéra en deux actes, musique de Tritto (Jacques), mis en scène à Milan, 1796.

Don Juan, drame lyrique, en trois actes; représenté pour la première fois, par l'Académie impériale de Musique, le 20 fructidor an XIII (17 septembre 1805), in-8, Paris, Ballard, an XIII-1805. On lit au verso: — Le poème est de MM. J. Thuring, général de brigade, et D. Baillot (non violoniste ! ! !) sous-bibliothécaire de la bibliothèque impériale de Versailles. La musique est de Mozart, arrangée par M. Kalkbrenner, membre de l'Académie impériale de Musique. »

Ce livret, ce dérangement, cet abattis suivi d'une reconstruction à peu près complète, sont un chef-d'œuvre inimaginable de sottise et d'ineptie ; un forfait d'autant plus honteux, que l'Institut impérial des sciences et arts, formant

la majorité du jury de l'Opéra, s'empressa de le revêtir solennellement de son approbation. *Asinos, asini fricant.* On trouvera l'analyse de ce gachis monumental dans mon *Histoire de l'Académie royale de Musique.* Je ne puis me décider à fouiller une seconde fois dans cette ordure doublement académique.

Don Juan ou le Festin de Pierre, opéra comique en quatre actes, d'après Molière et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Mozart, par Castil-Blaze, représenté, pour la première fois, à Lyon, le 10 décembre 1822, à Paris, sur le théâtre de l'Odéon, le 24 décembre 1827. Paris, 1821. Vente, in-8; grande partition gravée, Ch. Laffilé.

Don Juan, opéra en cinq actes de Mozart, représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 10 mars 1834; in-8, Paris, A. Guyot, Urbain Canel, 1834, partition in-8, Mme Launer.

C'est le même travail que le précédent, quant aux paroles ajustées sous le chant figuré. Les vers destinés aux récitatifs, et substitués à la prose de Molière, que l'on disait à l'Odéon, sont de M. Émile Deschamps et de mon fils Henri Castil-Blaze.

DON JUAN.

Ay Aminta de mis ojos!
Mañana sobre birillas
De tersa plata, estrellada
Con clavos de oro de tibur,
Pondras los hermosos pies,
Y en prision de gargantillas
La alabastrina garganta,
Y los dedos en sortijas,
En cuyo engaste parezcan
Transparentes perlas finas.

AMINTA.

A tu voluntad, esposo,
La mia desde oy se inclina:
Tuya soy.

DON JUAN, *a parte.*

Qué mal conoces
Al Burlador de Sevilla!

Voici comment les auteurs de la version française du *Don Giovanni*, mise au jour le 10 mars 1834, sur notre grande scène lyrique, ont imité ce joli fragment de Tirso de Molina.

DON JUAN.

Non, vous ne serez pas femme d'un paysan;
Non, non, je ne veux pas que le soleil vous brûle.
Eh! que dirait le roi, s'il savait que don Juan
Vous a vue, et permet qu'un manant vous épouse!
Qu'en d'ignobles travaux vous noircissiez vos mains,
Vos mains blanches à rendre une infante jalouse!
Et que vous déchiriez aux cailloux des chemins,
Vos pieds, vos petits pieds de comtesse andalouse!
Non, à ces mains des gants, à ce cou des colliers;
Pour ces pieds des tapis ou la molle pelouse
De mes grands bois de citronniers;
Et sur ce front charmant, des gazes diaphanes,
Qui, vous entourant de leurs plis,
Défendront la rose et les lis
Des insectes du soir et des regards profanes.
Qu'en dis-tu, mon amour? Laisses-tu volontiers
Pour nos palais brillants l'ennui de leurs cabanes,
Et tes lourds paysans pour nos beaux cavaliers?

DON JUAN, poème en cinq chants de lord Byron, non achevé. — Le cinquième chant est si loin d'être le dernier du *Don Juan*, que c'est à peine l'ouverture du poème. Je prétends faire faire à mon héros son tour d'Europe, avec le mélange convenable de sièges, batailles, aventures, et le faire finir, comme Anacharsis Cloots, dans la révolution française. A combien de chants cela pourra s'étendre, c'est ce que j'ignore; et même, en supposant que je vive assez, je ne sais si je l'achèverai. N'importe, c'est là mon plan. Je veux en faire un cavalier *servente* en Italie, une cause de divorce en Angleterre, une sentimentale figure à la Werther en Allemagne, de façon à mettre en relief les ridicules de la société dans chacun de ces pays, à développer mon homme, graduellement gaté, blasé, à mesure qu'il vieillit, ainsi que cela doit être. Je n'ai pas encore déterminé si je le ferai finir par l'enfer, ou par un mauvais mariage; ignorant quel est le pire? C'est en enfer

qu'il est conduit par la tradition espagnole, probablement par allégorie à l'autre état.

» Maintenant, vous en savez autant que moi sur le sujet. »

LORD BYRON, *lettre à Murray*, Ravenne, 16 février 1821.

— Une très jolie dame italienne avait lu *Don Juan* et m'en faisait quelques compliments avec les restrictions convenables. Je répondis que ces critiques étaient justes; mais que je n'en croyais pas moins que le *Don Juan* vivrait plus longtemps qu'*Harold*. — Ah ! mais, dit-elle, j'aimerais mieux trois ans de la renommée de *Childe-Harold* que l'immortalité de *Don Juan !* » La vérité c'est que c'est *trop vrai*, les femmes détestent tout ce qui ternit l'oripeau du *sentiment;* elles ont raison, car c'est leur arracher leurs armes. Je n'ai jamais connu de femme qui, par cette raison, ne détestât les *Mémoires de Gramont.*

» Dans *Don Juan*, presque tout est de la vie réelle, soit de la mienne propre, soit de celle de gens de ma connaissance; et par parenthèse, une grande partie de la description de l'ameublement, dans le chant III, est empruntée au *Tripoli* de Tully. Le reste appartient à mes propres observations. Rappelez-vous que je n'ai jamais voulu cacher mes sources, et que si je n'ai pas relevé d'avance la chose, c'est parce que *Don Juan* n'a ni préface, ni nom d'auteur. Si vous pensez que cela en vaille la peine, faites-en mention à votre manière. De telles accusations me font rire de pitié, convaincu que je suis que jamais écrivain n'emprunta moins et ne s'appropria davantage ses matériaux. Beaucoup de rapports viennent de coïncidence. Tenez : lady Morgan, dans *l'Italie*, livre excellent, appelle Venise la *Rome de l'Océan :* je me suis servi de la même expression dans *Foscari*, et cependant vous savez que la pièce est écrite, envoyée en Angleterre depuis plusieurs mois; et c'est le 16 seulement que j'ai reçu *l'Italie*. LORD BYRON, *lettre à Murray*, son éditeur; Ravenne, 23 août 1821.

— Ce fut à cette époque d'enivrement et de séductions que *Don Juan* fut conçu, 1818, et en partie écrit. Jamais

pages ne reflétèrent avec plus de vérité chaque nuance de sentiment, de caprice et de passion, qui, tels que les vents d'automne, ravageaient l'ame de Byron. Il ne fallait, en vérité, rien moins que la singulière combinaison de circonstances qui le poussaient, de séductions de tout genre qui l'entouraient, de tant d'irritations, de mouvements, d'activité dévorante d'esprit, pour varier son inspiration et le rendre capable d'une œuvre, qui demandait la froide subtilité de la vieillesse, jointe à la vivacité d'un jeune homme, à l'ardeur de son tempérament : l'esprit d'un Voltaire et la sensibilité d'un Rousseau : une connaissance minutieuse et pratique de l'homme social, et l'ame contemplative, l'abstraction du poète ; un tact délicat, une sorte d'intuition de tout ce qu'il y a de plus grand, de plus touchant dans l'humaine vertu, et la flétrissante et profonde expérience de tout ce qu'elle a de plus dépravé : bref, les deux extrêmes de la nature inconséquente et double de l'homme, tantôt exhalant son odeur cadavéreuse, tantôt de célestes parfums; tel était cet étrange assemblage d'éléments contraires, se réunissant dans la même ame, et travaillant alternativement à la même tâche; seule source dont pouvait jaillir ce poème extraordinaire : preuve la plus frappante et, à quelques égards, la plus pénible de la versatilité du génie que l'on ait jamais offerte à l'admiration, à l'étonnement des siècles. » MOORE, *Mémoires de lord Byron.*

Le Souper chez le Commandeur, drame en prose et vers, sans division en actes, en scènes, de Hans Werner (Ange-Henri Castil-Blaze) ; inséré dans la *Revue des Deux-Mondes*, juin 1834 ; on en a fait un tirage à part.

Don Juan de Marana ou la Chute d'un Ange, mystère en cinq actes et sept tableaux, d'Alexandre Dumas, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 30 avril 1836.

Don Juan de Marana ou la Chute d'un Ange, drame en dix tableaux, raconté par Robert Macaire et Bertrand; par l'au-

teur des parodies de *Marie Tudor*, *Angèle*, etc. (Roberge). Paris, Bezou, 1836, in-8 de 36 pages, 75 centimes.

LES AMES DU PURGATOIRE, *nouvelle de Prosper Mérimée*, insérée dans la *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1834.

— Cicéron dit quelque part, c'est, je crois, dans son traité *de la Nature des Dieux*, qu'il y a eu plusieurs Jupiters, — Jupiter en Crète, un autre à Olympie, — un autre ailleurs; — si bien qu'il n'y a pas une ville de Grèce un peu célèbre qui n'ait eu son Jupiter à elle. De tous ces Jupiters, on en a fait un seul à qui l'on a attribué toutes les aventures de chacun de ses homonymes. C'est ce qui explique la quantité de bonnes fortunes que l'on prête à ce dieu.

» La même confusion est arrivée à l'égard de don Juan, personnage qui approche de bien près de la célébrité de Jupiter. Séville seule a possédé plusieurs dons Juans ; mainte autre ville cite le sien. Chacune avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule.

» Pourtant, en y regardant de près, il est facile de faire la part de chacun, ou du moins de distinguer deux de ces héros, savoir : don Juan Tenorio, qui, comme chacun sait, a été emporté par une statue de pierre ; et don Juan de Marana, dont la fin a été toute différente.

» On conte de la même manière la vie de l'un et de l'autre : le dénouement seul les distingue. Il y en a pour tous les goûts, comme dans les pièces de Ducis, qui finissent bien ou mal selon la sensibilité des lecteurs.

» Quant à la vérité de cette histoire ou de ces deux histoires, elle est incontestable ; on offenserait grandement le patriotisme provincial des Sévillans si l'on révoquait en doute l'existence de ces garnements qui ont rendu suspecte la généalogie de leurs plus nobles familles. On montre aux étrangers la maison de don Juan Tenorio, et tout homme ami des arts n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité. Il y aura vu le tombeau du chevalier de Marana avec cette inscription dictée par son humilité, ou si l'on veut

par son orgueil : *Aqui yace el peor hombre que fué en el mondo.* Le moyen de douter après cela?

» Il est vrai qu'après vous avoir conduit à ces deux monuments, votre *cicerone* vous racontera encore comment don Juan (on ne sait lequel) fit des propositions étranges à la Giralda, cette figure en bronze qui surmonte la tour moresque de la cathédrale, et comment la Giralda les accepta; — comment don Juan, se promenant, chaud de vin, sur la rive gauche du Guadalquivir, demanda du feu à un homme qui passait sur la rive droite en fumant un cigarre, et comment le bras du fumeur (qui n'était autre que le diable en personne) s'allongea tant et tant qu'il traversa le fleuve et vint présenter son cigarre à don Juan, lequel alluma le sien sans sourciller et sans profiter de l'avertissement, tant il était endurci...

» J'ai tâché de faire à chaque don Juan la part qui lui revient dans leur fonds commun de méchancetés et de crimes. Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de don Juan de Marana, mon héros, que des aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart. » *Prélude mis en tête des* **Ames du purgatoire.**

Les Mémoires de Don Juan, *par Félicien Mallefille*, commencés dans *la Presse*, journal, le 21 août 1847.

« M. Ce personnage dont je ne prétends plus en aucune façon contester l'existence, n'est-il pas multiple? Ce prénom si fameux, dont on fait le symbole même de la passion, n'a-t-il pas été illustré par plusieurs hommes semblables d'encolure, de mœurs et de caractère? Je serais tenté de le croire d'après la tradition qui nous l'a transmis accompagné de plusieurs noms de famille différents, de deux au moins, que tout le monde connaît.

» A. Don Juan Tenorio et don Juan de Marana, n'est-ce pas?

» M. Précisément.

» A. Ah ! ah ! il y en a bien d'autres, que tout le monde ne connaît pas, et que je connais, moi. Pour vous en citer quelques-uns, la **Chronique de Séville**, dit *Juan Tenorio*; la **Chronique de Grenade**, *Juan d'Albarren;* la tradition populaire des deux villes, *Juan de Marana;* le capitaine Bernal Diaz, dans son **Histoire vraie de la conquête de la Nouvelle Espagne**, *Juan de Salazar;* Gomora, le chapelain de Fernand Cortez, dans sa **Chronique de la Nouvelle Espagne**, et, d'après lui, don Antonio de Solis, historiographe en chef des Indes, sous le roi Philippe IV, dans son **Histoire de la conquête du Mexique**, *Juan de Salamanca.* Ces noms se retrouvent aussi, tantôt l'un, tantôt l'autre, dans les **Chroniques portugaises** laissées par Barros et Castaneda, sur les expéditions et guerres faites à la côte de Coromandel; dans le *Opus epistolarium* de Pietro Martire de Anghiera, latinisé en *Petrus Martyr;* dans...

» M. Grace! en voilà dix fois plus qu'il ne m'en faut pour anéantir toute controverse. Passons.

» A. Eh bien! tous ces noms désignent le même homme; tous excepté celui de *Salamanca*, sobriquet gagné à l'Université par des prouesses scandaleuses, tous lui appartiennent. *Tenorio* et *Salazar* sont deux noms de famille, l'un paternel, l'autre maternel; car vous saurez qu'autrefois, dans toutes les provinces d'Espagne, sauf la Manche, les femmes conservaient en se mariant leur nom de famille et le transmettaient la plupart du temps à leurs enfants, seul, si c'étaient des filles, joint à celui du père, si c'étaient des garçons. *Albarren* est le nom d'une terre seigneuriale; *Marana*, celui d'un comté. *Don Juan Tenorio y Salazar, deuxième comte de Marana, premier seigneur d'Albarren*, tel est le nom véritable, authentique et complet de notre personnage. Je ne fais que reconstituer exactement un ensemble décomposé par la multitude des événements et l'ignorance des hommes. Vous me parliez tantôt d'Hercule à propos de don Juan; mais au lieu de l'analogie que vous prétendiez établir entre les deux héros, il y a, comment dirai-je ? antithèse, faute de

mieux. L'antiquité grecque a réuni sur une seule tête plusieurs célébrités guerrières, et de tous ces destructeurs de monstres, construit un Hercule, tandis que les modernes ont fractionné don Juan, dispersé son nom et mis sa vie au pillage. Une individualité si haute et si vaste, si grande en tout sens, paraissait monstrueuse au vulgaire et partant impossible. On ne voulait, on ne ne pouvait croire qu'un homme, un seul homme, eût pu suffire à tant de passions, d'entreprises, de périls, d'intrigues, de voyages, de combats, à un tel conflit d'aventures, à une pareille diversité de fortunes, à tout ce tumulte de sensations, à des joies si enivrantes, à de si poignantes douleurs, à ces amours sans pareils, à ce combat acharné du regret et de l'espérance, à cette recherche perpétuelle de l'impossible, à cette poursuite d'une chimère altérée de pleurs et de sang, à ce sacrifice impitoyable et continu d'autrui et de soi-même. »

Ce dialogue entre l'auteur Mallefille et Fray Agostino, moine de Séville, fait partie de l'introduction qui précède les **Mémoires de Don Juan.** Après avoir pris tant de soin pour établir la généalogie de son héros, M. Mallefille abandonne le vrai don Juan, en choisit une autre qu'il fait naître au seizième siècle, époque où les statues ne marchaient plus, et construit des mémoires de fantaisie, dont la première partie seule a paru.

Voir, pour l'introduction, *la Presse* du 21 au 29 août 1847; pour le premier livre, du 1er au 9 février 1848; pour le deuxième livre, du 10 au 18; pour le troisième, les 19, 22, 23, 24 février, et les onze premiers jours de mars.

Don Juan Alfonso de Benavidès.

— Aucun écrit ne constate avec qui fut marié ce chevalier ni quel était son père; néanmoins, d'après ce qu'en a dit Martin Lopez de Leçana, il était descendant d'un fils du roi don Alonso de Léon, avide de gain, *avido de ganancia*, et frère du saint roi don Fernand,

Et de cette manière le nom patronimique d'*Alonso* fut conservé dans leur famille. Ils ont pour armes le lion de gueules rampant en champ d'argent, chargé de barres d'or. Il fut le premier de cette maison qui s'appela *de Benavidès*, à cause de la ville de Benavidès dont il fut le seigneur.



Don Juan Tenorio.

« Ces mêmes armes du lion barré (toutefois le champ en est d'or, et les barres du lion sont *jaqueladas*, componnées, d'azur et d'argent) se rapportent si bien à la famille de Tenorio, que l'on peut croire qu'elle vient de la même souche; par la ressemblance des armes, comme par ce qu'on lit dans la chronique du même roi don Alonso, chapitre 40. Là se conserve la mémoire de Alfonso Jufre Tenorio, amiral de Castille, qui fut un des grands hommes de ce temps. Il y est dit que Juan Alonso de Benavidès (qui était son parent, et demeurait à la cour au service du roi) lui fit obtenir un brevet (*alvala*) qui le chargeait de garder la cité de Séville contre les entreprises de l'infant don Philippe, à qui le commandement de cette place venait d'être enlevé. Mais il sera parlé

plus amplement de ce lignage en la troisième partie de cette histoire. Dans la chronique imprimée, on lit : *Pero Alfonso de Benavidès*, c'est une erreur ; il faut dire *Juan Alfonso de Benavidès*. GONÇALO ARGOTE DE MOLINA, NOBLEZA DE ANDALUZIA, *en Sevilla, por Fernando Diaz*, 1588, 1 vol. in-folio, feuillet 222.

Notre bibliothèque nationale possède quatre exemplaires de cet ouvrage rare. Les blasons d'un de ces exemplaires sont enluminés.

Argote de Molina dit qu'il sera parlé plus amplement de la famille Tenorio dans la troisième partie du livre dont il a publié seulement la première. L'auteur, devenu fou, mourut avant de mettre au jour la seconde.

La note suivante, écrite sur le catalogue de notre Bibliothèque nationale, par Clément, sous-bibliothécaire, en 1700, justifie ainsi l'absence des deux volumes annoncés : *Secundam et tertiam hujus operis partem parabat sed non perfecit. Decessit non benè sanâ mente, parvâ re domesticâ.*

Les bibliothécaires espagnols ayant sans doute négligé de donner un avis de ce genre aux personnes qui s'occupent de recherches historiques, un jeune Sévillan, désolé de ne pouvoir rencontrer en Espagne ces deux volumes introuvables et pourtant annoncés, vint les chercher naguère à la Bibliothèque nationale de Paris, et ne fut pas plus heureux. Beau garçon, au regard séduisant, d'une taille élevée et bien prise, noble et gracieux en sa manière d'agir et de s'exprimer, on l'avait déjà salué *sotto voce* du nom de *Seigneur don Juan*, lorsqu'il se fit connaître pour un arrière-petit-neveu du héros de Tirso, de Molière, de Mozart. C'était don Juan Tenorio, qui venait en personne chercher dans nos archives littéraires des notes historiques sur sa famille. Il ne put y trouver que les documents dont je vous ai fait part. Ce don Juan de 1850 n'était précédé par aucune statue, et peut-être avait-il laissé Catalinon, Arlequin, Philippin, Carrille, Sganarelle, Camacho ou Leporello dans son cabriolet, à la porte de quelque Anna parisienne.

LI JUS DE SAINT NICHOLAI, Jean Bodel, vers 1240, traduit par Francisque Michel.

Dans *le Jeu de saint Nicolas*, évêque de Myre, une statue est mise en scène, mais elle se tait, ne marche point, et garde fort mal un trésor.

Les croisés ont été défaits, à Massoure sans doute; le Prud'homme, l'un d'eux, pris sur le champ de bataille, est conduit au roi d'Afrique, et menacé de la mort la plus cruelle. Un ange vient le consoler dans sa prison, et l'exhorte à mettre sa confiance en Dieu, puis à saint Nicolas. Le Prud'homme se prosterne devant la statue du bienheureux prélat portant mitre en tête.

LE SÉNÉCHAL.

Roi, pour te faire voir une merveille, nous l'avons fait garder vivant. Maintenant apprends ce qu'il fait : Je le trouvai priant à genoux, à mains jointes et en pleurant devant son Mahomet cornu.

LE ROI.

Dis, vilain, y crois-tu?

LE PRUD'HOMME.

Oui, sire, par la sainte croix! il est juste que tout le monde le prie.

LE ROI.

Dis-moi donc pourquoi, vilain laid.

LE PRUD'HOMME.

Sire, c'est saint Nicolas, qui secourt les affligés; ses miracles sont bien clairs : il répare à celui qui l'invoque toutes ses pertes, il remet les égarés dans leur chemin, il rappelle à Dieu les mécréants, rend la vue aux aveugles, ressuscite les noyés; une chose, si elle est confiée à sa garde, ne sera ni perdue ni détériorée, quelque exposée qu'elle soit; il en serait de même si ce palais était plein d'or, et qu'il fût couché sur le trésor : telle est la grâce que Dieu lui a donnée.

LE ROI.

Vilain, je saurai ceci tantôt; avant que je parte d'ici, ton Nicolas sera mis à l'épreuve : je veux lui recommander mon trésor; mais, si j'y perds même ce que pourrait contenir mon œil, tu seras brulé ou tu subiras le supplice de la roue.....

LE SÉNÉCHAL.

Or çà, Connart, crie le ban, que le trésor est à la merci du premier venu; c'est bien tombé pour les voleurs.

CONNART LE CRIEUR.

Oyez, oyez tous, seigneurs; venez en avant, écoutez-moi : de par le

roi, je vous fais savoir qu'à son trésor ni à ses richesses il n'y aura jamais ni clef ni serrure. Tout aussi comme en pleine terre le peut-on trouver, ce me semble; et que celui qui le peut enlever, l'enlève; car personne ne le garde, sinon un Mahomet cornu, tout à fait mort, car il ne se remue. Or, honni soit qui bien ne crie!

Cliquet, Rasoir et Pincedé, joueurs et voleurs, profitent de l'avis au public, et vont piller le trésor du roi d'Afrique, *per amica silentia lunæ.* La statue ne dit mot et ne bouge.

LE ROI.

Qu'est-ce, par Mahomet! Qui m'éveille? Sénéchal, qu'est-ce que tu me dis?

LE SÉNÉCHAL.

Roi, tu es pauvre et réduit à la mendicité; mais tu ne dois t'en prendre à personne, depuis que tu as confié le plus grand avoir qui fût à la garde d'un homme de bois: le voilà qui gît par terre.

LE ROI.

Sénéchal, m'as-tu dit vrai, que j'ai perdu mon trésor? Ce vilain chenu, qui l'autre jour me vint sermonner, en est l'auteur; fais-le amener devant moi, car l'heure de son jugement est arrivée.

Le Prud'homme est sur le point d'être mis à mort, le bourreau le tient par la hart, déjà passée à son cou. L'infortuné captif demande un jour de répit, que le roi veut bien accorder.

LE PRUD'HOMME.

Saint Nicolas, viens à mon secours: le terme que me promet ce démon est bien court. Saint Nicolas, regarde-moi!....

L'ANGE.

Holà! beau chrétien, tais-toi, ne pleure pas... Saint Nicolas s'occupe de ta délivrance...

SAINT NICOLAS.

Malfaiteurs, ennemis de Dieu, allons! vous avez trop dormi; vous êtes pendus sans aucune ressource. Vous eûtes tort de voler le trésor, et l'hôte en le recelant a mal agi.

PINCEDÉ.

Qui est-ce qui nous a éveillés? Dieu! comme à cette heure je dormais profondément!

SAINT NICOLAS.

Fils de putains, vous êtes tous morts; à cette heure les fourches sont faites, car vous avez forfait votre vie, si vous ne croyez mon conseil.

PINCEDÉ.

Prud'homme qui nous a effrayés, qui es-tu, toi qui nous fais telle peur?

SAINT NICOLAS.

Vassal, je suis saint Nicolas qui remet dans la voie les égarés. Remettez-vous tous en chemin; rapportez le trésor du roi. Vous fîtes très grande folie quand vous osâtes jamais penser à le prendre. L'image qui était placée sur le trésor aurait bien dû le protéger: ayez soin qu'elle y soit remise aussitôt, ainsi que le trésor, si vous tenez à vos corps, et mettez l'image dessus. Je m'en vais sans aucun retard.....

LE SÉNÉCHAL.

Sire, le trésor est revenu plus grand qu'il ne fut volé: ce m'est avis qu'il est doublé, et le saint Nicolas gît dessus....

LE ROI.

Prud'homme, va quérir saint Nicolas; je ferai sa volonté sans le contredire.

LE PRUD'HOMME.

Dieu, glorifié sois-tu d'avoir investi de ta grâce ce roi qui était contre toi! Sire, félon est qui ne croit en toi et qui abandonne ton service, car ta vertu brille et resplendit. Roi, rejette ta folie, et rends-toi de mains et de cœur à Dieu, pour qu'il ait pitié de toi, et au baron saint Nicolas....

LE ROI.

Saint Nicolas, ici je me rends en ta garde et en ta merci, sans fausseté et sans fourberie. Sire, je deviens ici votre homme, et je laisse Apollon, Mahomet, et ce coquin de Tervagan...

Prud'homme, à présent nous serons tous baptisés le plus tôt que nous pourrons; je peux me vanter de servir Dieu.

LE PRUD'HOMME.

Nous devons donc chanter aujourd'hui en l'honneur de Dieu: *Te Deum laudamus.*

Saint-Gille, épicier de Saint-Germain en Laye, ventriloque de sa nature, entre un jour dans le réfectoire des cordeliers de cette ville, où ces moines faisaient bombance, et dit, en jetant sa grosse voix sur une statue de saint François: — Il vaudrait mieux prier! » Aussitôt les révérends pères consternés, abattus, quittent la table en pâlissant, et courent à l'église y chanter cantiques, psaumes et répons comme des possédés, dans l'attente du jugement universel. Juillet 1772.

DE CELUI QUI MIT L'ANNEAU NUPTIAL AU DOIGT DE NOTRE-DAME.

» Lorsque le pape saint Grégoire parvint au pontificat, Rome avait encore beaucoup de païens. Le pontife, dans la crainte qu'ils ne fussent tentés d'adorer les nombreuses statues de saints et de saintes répandues dans la ville, les fit réunir toutes sur une place publique. Un jour que de jeunes païens s'amusaient à lutter dans cette place, l'un d'eux, nouveau marié, ayant oté son anneau nuptial de peur qu'il ne se cassât, s'avisa de le mettre au doigt d'une de ces statues, et de dire en plaisantant : Femme, je t'épouse. Cette statue était celle de la Vierge. Notre-Dame, qui n'entendait point raillerie, le prit au mot, plia le doigt, de sorte que quand il vint reprendre sa bague, il ne put la retirer.

» Ce n'est pas tout. La nuit, ayant voulu caresser sa femme, il fut très étonné de se sentir repoussé par une main puissante, qui lui serrait le corps d'une manière douloureuse. A ses cris, sa femme effrayée se lève et va quérir de la lumière. Pendant qu'elle est éloignée, Notre-Dame se montre au jeune homme, et se dit celle qu'il a épousée le matin, devant témoins. Elle exige qu'il lui soit fidèle, et qu'il renonce désormais à tout plaisir avec sa première épouse. Notre païen soupçonne à tout ceci du sortilége. Dès qu'il fait jour il appelle un prêtre pour exorciser le prétendu démon. Le prêtre vient avec une étole et de l'eau bénite, il ordonne aux deux époux de coucher ensemble et de consommer ce qu'ils avaient tenté vainement pendant la nuit; bien sûr que tant qu'il sera près d'eux avec son eau bénite, le diable n'osera point troubler leurs plaisirs. Malgré l'assurance qu'il veut leur inspirer, tous leurs efforts sont inutiles. Notre-Dame se montre de nouveau, déclare expressément qu'il n'y a ni prêtre ni eau bénite qui tienne, et qu'elle ne permettra pas qu'on lui fasse infidélité.

» Nos gens désolés vont alors conter leur aventure au pape Grégoire, qui, de peur qu'on ne soupçonnât l'Église de manquer de puissance, en ne pouvant empécher tout ceci,

leur défend absolument d'en parler. Cependant il recommande au jeune homme de garder la continence. Ce fut ce qui contraria le plus le sire. Quelque temps après, un saint ermite lui conseille de fêter un jour de la semaine en l'honneur de la Vierge. Celle-ci, qu'un tel dédommagement avait apaisée, lui donne l'ordre, dans une apparition nouvelle, d'ériger une statue parfaitement semblable à la figure qu'elle lui montre en ce moment. D'abord le pape s'y oppose; mais sur les instances du damoiseau, menacé par d'autres visions d'un châtiment exemplaire, s'il n'obéit, la permission est accordée, et la statue solennellement portée à Sainte-Marie de la Rotonde. Là, on est surpris de lui voir au doigt un anneau. Reconnaissant que c'est le sien, le mari la supplie de le lui rendre. Elle y consent : ce qui lui rendit en même temps la jouissance de son épouse.

» Ce miracle nous prouve, ajoute le moine poète, combien Notre-Dame est bonne; mais il montre aussi qu'il ne faut pas badiner avec elle, encore moins lui manquer. »

LEGRAND D'AUSSY, *Contes dévots.*

L'Anneau de la fiancée ou le Nouveau Don Juan, pièce en trois actes, mêlée de chants, paroles de Brisset, musique de Blangini, représentée pour la première fois, sur le théâtre des Nouveautés, le 28 janvier 1828.

Zampa ou la Fiancée de marbre, opéra en trois actes, paroles de Mélesville, musique d'Hérold, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 mai 1831.

La Vénus d'Ille, nouvelle de Prosper Mérimée, produite dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 mai 1837; réimprimée dans un volume publié par Charpentier en 1842, ayant pour titre *Colomba, la Mosaïque, Nouvelles et Contes de Prosper Mérimée.*

La Fille de Marbre, ballet en trois actes, de Saint-Léon, musique de Pugni, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 18 octobre 1847.

— On donnait ce soir *Don Juan*, du célèbre Mozart.

» La salle était spacieuse, décorée avec élégance et magnifiquement éclairée. Le parterre et les loges étaient chargés de monde. Les premiers accords de l'ouverture me convainquirent que l'orchestre était excellent; et je m'attendais à toutes les jouissances que promet un chef-d'œuvre.

» Dès les premières notes de l'*andante*, les épouvantements du terrible et souterrain *regno del pianto* s'emparèrent de moi, l'horreur pénétra dans mon ame. La joyeuse fanfare, placée à la septième mesure de l'*allegro*, retentit comme les cris de plaisir d'un criminel; je crus voir des démons menaçants sortir de la nuit infernale, puis des figures animées par la gaieté, danser avec folie sur la mince surface d'un abîme sans fond. Le conflit de la nature humaine avec les jouissances inconnues qui la circonviennent pour la détruire, se présenta clairement à mon esprit. Enfin, le rideau fut levé, la tempête venait de s'apaiser.

» Gelé sous son manteau, Leporello, de mauvaise humeur, fait sentinelle sous le pavillon, par la nuit noire, et commence : *Notte e giorno faticar.* — Ainsi de l'italien, me dis-je : *Ah! che piacere!* je vais donc entendre tous les airs, tous les récitatifs, tels que le grand maître les a reçus dans son esprit et tels qu'il nous les a transmis! — Don Juan se précipite sur la scène, et derrière lui, donna Anna retenant le coupable par son manteau. Quel aspect! quelle tête! des yeux d'où s'échappent, comme d'un point électrique, l'amour, la haine, la colère, le désespoir; des cheveux dont les noirs anneaux volent sur le cou brun d'une Andalouse; ce blanc négligé qui recouvre et trahit tout à la fois des charmes qu'on ne vit jamais sans danger. Encore soulevé par l'émotion, son sein s'abaisse violemment et s'élève. Et quelle voix! écoutez-la chanter : *Non sperar se non m'uccidi.* — A travers le tumulte des instruments s'échappent, comme par éclairs, les accents infernaux; en vain don Juan cherche à se débarrasser. Le veut-il donc? pourquoi ne repousse-t-il pas d'une main puissante cette faible femme? pourquoi ne prend-il

pas la fuite? le crime qu'il vient de commettre a-t-il brisé ses forces, ou le combat que se livrent en lui l'amour et la haine, lui ravit-il son courage?

» Le vieux père a payé de sa vie la folie qu'il a commise de se battre pendant la nuit contre ce terrible adversaire. Don Juan et Leporello s'avancent sur le devant de la scène. Don Juan se débarrasse de son manteau brun, et reste en costume de satin rouge brodé richement. Une vigoureuse et noble stature! Son visage est mâle, ses yeux perçants, ses lèvres mollement arrondies; le singulier jeu des muscles de son front lui donne une expression diabolique, excitant une légère terreur, sans affaiblir la beauté de ses traits. On dirait qu'il peut exercer la magie de la fascination; il semble que les femmes, dès qu'elles ont subi son regard, ne puissent plus s'en détacher et soient contraintes d'accomplir elles-mêmes leur perdition.

» Long et délié, couvert d'une veste rayée de rouge et de blanc, d'un petit manteau gris, d'un chapeau blanc à plume rouge, Leporello arpente le plancher; les traits de son visage offrent un bizarre mélange de bonhomie, de finesse, d'ironie et de jovialité. On voit que le vieux coquin mérite d'être le serviteur et le complice de don Juan. Ils ont heureusement escaladé le mur, ils ont pris la fuite. Des flambeaux. On voit reparaître donna Anna, suivie d'Ottavio, petit homme coquet, paré, compassé, de vingt-un ans au plus. Fiancé d'Anna, sans doute il demeure dans la maison, pour qu'on ait pu l'appeler si promptement : il a tout d'abord entendu le bruit, il aurait pu se hater et peut-être sauver le père; mais il fallait qu'il se parât et le beau jeune homme craint la froidure de la nuit. — *Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!* Il y a plus que du désespoir sur cet effroyable attentat, dans les accents de ce duo, de ces récitatifs, où les gémissements des flûtes, des hautbois, se mêlent avec un si précieux artifice.

» Donna Elvira, portant les traces d'une grande beauté, mais d'une beauté palie, vient se plaindre du traître don

Juan, et le compatissant Leporello remarquait fort ingénieusement qu'elle parlait comme un livre : *parla come un libro stampato,* lorsque je crus entendre quelqu'un derrière moi. On pouvait aisément avoir ouvert la loge et s'être placé dans le fond. Cela me chagrina singulièrement. J'étais si content d'être seul dans cette loge, de pouvoir entendre sans trouble, le divin chef-d'œuvre si bien représenté; de me laisser saisir par toutes les impressions qu'il porte et de m'abandonner à moi-même ! Un seul mot, un mot absurde m'eût arraché douloureusement à mon enthousiasme ! Je résolus de ne faire aucune attention à mon voisin, et tout à la représentation, d'éviter chaque mot, chaque regard. La tête appuyée sur ma main, tournant le dos à mon compagnon, je dirigeai mes yeux vers la scène.

» Tout y répondait à l'excellence du début. La petite Zerlina, amoureuse et vive, consolait par des traits charmants le pauvre sot de Masetto. Don Juan épanchait son mépris pour ses semblables, dont il ne faisait que des instruments de plaisir, dans l'air impétueux et brusque, *Fin ch' han dal vino.* Le jeu de ses muscles exprimait admirablement sa pensée. Les masques parurent. Leur prière à trois voix montait en accords purs vers le ciel. Le fond du théâtre s'ouvrit. La joie éclata; le choc des verres retentit; les paysans et tous les masques attirés par la fête du seigneur châtelain, dansaient et formaient des groupes animés. Les trois ligués pour la vengeance arrivèrent. Tout devint solennel; puis, on se remit à danser jusqu'au moment où Zerlina est sauvée, où don Juan s'avance courageusement, l'épée haute, au-devant de son ennemi. Il fait sauter l'épée des mains de ce faible rival, et se fraie un chemin à travers la multitude qu'il met en désarroi.

» Déjà depuis longtemps je croyais entendre derrière moi une haleine fraîche et voluptueuse, et comme le frôlement d'une robe de soie; je soupçonnais la présence d'un être féminin; mais entièrement plongé dans le monde idéal que m'ouvrait l'harmonie, je ne me laissais pas distraire de mes rêves. —

Non, il n'est point de paroles pour exprimer mon étonnement. Donna Anna, entièrement habillée comme je l'avais vue sur le théâtre, se trouvait là, dirigeant sur moi son regard plein d'ame et d'expression ! Je restai sans voix, je la contemplais d'un œil effaré; sa bouche (à ce qui me sembla du moins) forma un sourire légèrement ironique, dans lequel je crus voir réfléchir ma figure stupide. Je sentis la nécessité de lui parler, et cependant la surprise, je dirai presque l'effroi, appesantissaient ma langue et la rendaient immobile. Enfin, ces mots s'échappèrent involontairement: — Comment se fait-il, madame, que je vous voie ici ? » Elle me répondit dans le plus pur toscan, que si je ne comprenais pas l'italien, elle se verrait privée du plaisir de causer avec moi, car elle ne comprenait et ne parlait que cette langue. Les mots étaient pleins de douceur et résonnaient comme du chant. En parlant, l'expression de ses yeux, d'un bleu foncé, prenait plus de force, et chaque regard qui s'en échappait, faisait battre mes artères. C'était donna Anna, sans nul doute. Il ne me vint point à la pensée de discuter la possibilité de sa double présence, dans la salle et sur la scène. Avec quel plaisir je rapporterais mon entretien avec la *signora*, mais, en traduisant, chaque mot me paraît raide et pâle, chaque phrase trop alourdie, pour rendre la grace et la légèreté de l'idiome toscan.

» Tandis qu'elle parlait de don Juan et de son rôle, il me semblait que tous les trésors secrets de ce chef-d'œuvre s'ouvraient à moi, et que je pénétrais pour la première fois dans un monde étranger. Elle me dit que la musique était sa vie entière, et que souvent elle croyait comprendre, en chantant, mainte chose qui gisait ignorée en son cœur.

» Oui, je comprends tout alors, dit-elle, l'œil étincelant et la voix animée; mais tout reste froid et mort autour de moi, lorsque au lieu de me sentir, de me deviner, on m'applaudit pour un trait brillant et difficile, pour une gracieuse fioriture, il me semble qu'une main de fer vienne me comprimer le cœur ! mais vous, vous me comprenez, car je sais que

l'empire de l'imagination et du merveilleux, où se trouvent les sensations célestes, vous est ouvert aussi !

« Quoi ! femme divine !... tu.... vous connaissez ?... »

» Elle sourit et prononça mon nom.

» La clochette du théâtre retentit : une soudaine paleur décolora le visage dépouillé de fard de donna Anna ; elle porta la main à son cœur, comme si l'atteinte d'une douleur subite venait de la frapper, et, d'une voix éteinte, disant : — Pauvre Anna, voici tes moments les plus terribles, » elle disparut de la loge.

» Le premier acte m'avait transporté, ravi ; mais après ce miraculeux incident, la musique opéra sur moi un effet bien autrement incisif et puissant : c'était comme l'accomplissement longtemps attendu de mes pressentiments les plus secrets. Dans la scène de donna Anna, je me sentis soulevé par une voluptueuse atmosphère qui me balançait légèrement ; mes yeux se fermaient malgré moi, j'éprouvais comme la sensation d'un baiser sur mes lèvres ; mais ce baiser avait toute la ténuité, la durée du son le plus mélodieux.

» *Già la mensa è preparata ;* on exécuta ce finale avec la gaieté la plus désordonnée. Assis et coquetant avec deux jeunes filles, don Juan faisait sauter les bouchons les uns après les autres, et donnait un libre essor aux esprits impétueux qui frémissaient de leur joug. C'était dans une chambre peu profonde, terminée par une haute fenêtre gothique, à travers laquelle on apercevait la nuit. Déjà, tandis qu'Elvire rappelait à l'infidèle tous les serments qu'il avait faits, on voyait les éclairs sillonner le ciel, on entendait la sourde approche de l'orage. Enfin, on frappa violemment à la porte. Elvire, les jeunes filles s'enfuirent, et les accords effroyables des esprits infernaux sonnant l'alarme, s'avança le colosse de pierre, auprès duquel don Juan semblait un pygmée. Le sol tremblait sous les pas tonnants du géant.

» A travers la tempête, le tonnerre et les affreux hurlements des démons, l'athée don Juan prononça d'une voix ferme ses terribles *nò !* L'heure de l'anéantissement a sonné ;

la statue disparaît, une épaisse vapeur remplit la salle; elle se dissipe et laisse voir des figures épouvantables; don Juan se démène au milieu des tourments de l'enfer, on ne l'aperçoit plus que de temps en temps parmi les démons. Tout à coup une explosion effrayante; don Juan, son cortège infernal ont disparu; Leporello gît étendu sans mouvement dans un coin de la scène......

» On vanta généralement les acteurs et le prestige de leur chant; mais de petites observations sarcastiques, jetées par-ci par-là, me prouvèrent que nul des assistants ne soupçonnait même l'intention profonde, sublime, de l'opéra des opéras! *oper der opern!.....*

» Maintenant, je suis plus maître de mes sensations, et me trouve en état, mon cher Théodore, de t'indiquer ce que j'ai cru saisir dans la composition admirable du divin Mozart.

» Le poète seul comprend le poète. Il faut qu'une ame ait reçu la consécration dans le temple pour deviner seule ce qui reste ignoré des profanes. — Si l'on considère le poème de *Don Juan,* sans en chercher la pensée intime, si l'on ne s'attache qu'à la fable sur laquelle Da Ponte l'a construit, on doit à peine comprendre que Mozart ait conçu, composé sur ce motif une pareille musique. Un viveur aimant outre mesure les filles et le vin, qui follement invite à sa table la statue de pierre d'un vieil homme qu'il a tué en défendant sa propre vie!... vraiment, il n'y a pas là beaucoup de poésie; et, convenons-en, un tel homme ne vaut guère la peine que prennent les puissances infernales de monter sur la terre pour venir se l'approprier. Il ne mérite pas qu'une statue prenne une ame, et descende tout exprès de son cheval de marbre dans le dessein de l'avertir de la colère du ciel; enfin que la foudre gronde et qu'elle éclate à cause de lui.

» Tu peux me croire, Théodore; la nature pourvut don Juan, comme le plus cher de ses enfants, de tout ce qui peut élever l'homme au-dessus de la foule commune, condamnée à souffrir, à travailler; elle lui prodigua tous les dons qui rapprochent l'humanité de l'essence divine: il fut destiné

par elle à briller, à vaincre, à dominer. Elle anima d'une organisation magnifique ce corps vigoureux, accompli; dans cette poitrine, elle fit tomber une étincelle du feu céleste; il eut une ame profonde, une intelligence vive et rapide. — Mais c'est une suite effroyable de notre origine, que l'ennemi de notre race ait conservé la puissance de consumer l'homme par l'homme lui-même, en lui donnant le desir de l'infini, la soif de ce qu'il ne peut atteindre. Ce conflit du Dieu et du démon, c'est la lutte de la vie morale et de la vie matérielle. — Les desirs qu'enfantait la puissante organisation de don Juan l'enivrèrent, une ardeur toujours entretenue fit bouillonner son sang, et le porta constamment vers les plaisirs sensuels, avec l'espoir d'une satisfaction qu'il chercha toujours en vain.

» Rien sur la terre n'élève plus l'homme dans sa plus intime pensée que l'amour. C'est l'amour dont l'influence puissante et victorieuse éclaire notre cœur, il y porte à la fois le bonheur et la confusion. Peut-on s'étonner que don Juan ait espéré d'apaiser par l'amour les desirs qui déchirent son sein, et que le démon ait tendu son piège? C'est lui qui sut inspirer à don Juan la pensée que par l'amour, par la jouissance des femmes, on peut accomplir déjà sur la terre les promesses divines que nous portons écrites au fond de notre âme; desir infini qui, dès le premier jour, nous apparente avec le ciel. Volant sans relâche de belle en belle, jouissant de leurs charmes jusqu'à satiété, jusqu'à l'ivresse la plus accablante; se croyant sans cesse trompé dans son choix, espérant atteindre l'idéal qu'il poursuivait, don Juan se trouva finalement écrasé par les plaisirs de la vie réelle; et méprisant surtout les hommes, il dut s'irriter surtout contre ces fantômes de volupté qu'il avait longtemps regardés comme le bien suprême, et qui l'avaient si cruellement trompé. Chaque femme dont il abusait n'était plus une joie des sens pour lui, mais une insulte audacieuse à la nature humaine comme à son créateur. Un profond mépris pour la manière vulgaire d'envisager la vie, au-dessus de laquelle il se sentait

élevé; l'ironique, l'intarissable gaieté qu'il éprouvait à la vue du bonheur, selon les idées bourgeoises; le dédain que lui inspiraient le calme et la paix de ceux en qui le besoin de remplir les hautes destinées de notre nature divine ne s'est pas fait sentir, le portaient à se faire un jeu cruel de ces créatures douces, humbles et plaintives, à les faire servir de but à son humeur blasée. Chaque fois qu'il troublait une famille unie, qu'il enlevait une fiancée chérie, c'était un triomphe remporté sur la nature et sur son Dieu. L'enlèvement d'Anna, les circonstances qui l'accompagnent, est la plus haute victoire de ce genre à laquelle il puisse prétendre.

» Donna Anna est placée en opposition à don Juan, par les hautes perfections qu'elle a reçues également. Comme à don Juan, la beauté du corps et de l'ame a été son partage; mais elle a conservé la pureté, la candeur idéale, et l'enfer ne peut la perdre que sur la terre. Dès que ce mal est accompli, la vengeance doit arriver.

» Donna Anna était faite pour être l'idéal de don Juan, pour l'arracher à ce désespoir qui lui inspira des ardeurs si funestes; mais l'ayant vue trop tard, il ne put accomplir que la pensée diabolique de la perdre. — Elle n'est pas sauvée; elle succombe! car, lorsque don Juan apparaît au début de l'action, l'attentat est consommé. Le feu de l'enfer qui brûle en son ame a rendu toute résistance inutile. Lui seul, lui don Juan, pouvait exciter en elle ce voluptueux égarement qui l'a mise dans ses bras. Après sa chute, les suites funestes de sa faute s'accomplissent toutes à la fois. La mort de son père, tué par la main de don Juan; ses fiançailles avec le froid, l'ordinaire, l'efféminé don Ottavio, qu'elle croyait aimer autrefois; l'amour même qui la dévore, qui a brulé son sein dès l'instant où elle s'est livrée, tout lui fait sentir que la perte de don Juan peut seule lui rendre le repos, mais que ce repos sera la mort pour elle. Aussi la voit-on exciter sans relâche son fiancé glacial à la vengeance; elle poursuit elle-même le traître, et ce ne sera qu'après l'avoir vu torturer par les vengeances suprêmes qu'elle recouvre un peu de calme. Seule-

ment elle ne veut pas céder à ce fiancé toujours prêt à se marier :

Lascia, o caro, un anno ancora,
Allo sfogo del cor mio!

Mais elle ne survivra point à cette année. Don Ottavio ne verra jamais dans ses bras celle que don Juan a marquée de l'empreinte brûlante de la passion !...... » HOFFMANN, *traduction de Loeve-Weimar.*

LE DON JUAN D'ALFRED DE MUSSET.

Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant monsieur Dimanche, et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a révé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakspeare aurait trouvé.

Un jeune homme est assis au bord d'une prairie,
Pensif comme l'amour, beau comme le génie;
Sa maîtresse enivrée est prête à s'endormir.
Il vient d'avoir vingt ans, son cœur vient de s'ouvrir;
Rameau tremblant encor de l'arbre de la vie,
Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir.

Le voilà se noyant dans des larmes de femme
Devant cette nature aussi belle que lui ;
Pressant le monde entier sur son cœur qui se pâme,
Faible, et, comme le lierre, ayant besoin d'autrui;
Et ne se cachant pas, et suspendant son ame,
Comme un luth éolien, aux lèvres de la nuit.

Le voilà demandant pourquoi son cœur soupire,
Jurant, les yeux en pleurs, qu'il ne desire rien;
Caressant sa maîtresse, et des sons de sa lyre

Égayant son sommeil comme un ange gardien;
Tendant sa coupe d'or à ceux qu'il voit sourire,
Voulant voir leur bonheur pour y chercher le sien.

Le voilà, jeune et beau, sous le ciel de la France,
Déjà riche à vingt ans comme un enfouisseur;
Portant sur la nature un cœur plein d'espérance,
Aimant, aimé de tous, ouvert comme une fleur;
Si candide et si frais que l'ange d'innocence
Baiserait sur son front la beauté de son cœur.

Le voilà, regardez, devinez-lui sa vie.
Quel sort peut-on prédire à cet enfant du ciel?
L'amour en l'approchant jure d'être éternel;
Le hasard pense à lui,—la sainte Poésie
Retourne en souriant sa coupe d'ambroisie
Sur ses cheveux plus doux et plus blonds que le miel.

Ce palais, c'est le sien;—le serf et la campagne
Sont à lui;—la forêt, le fleuve et la montagne
Ont retenu son nom en écoutant l'écho.
C'est à lui le village, et le pâle troupeau
Des moines.—Quand il passe et traverse un hameau,
Le bon ange du lieu se lève et l'accompagne.

Quatre filles de prince ont demandé sa main.
Sachez que s'il voulait la reine pour maîtresse,
Et trois palais de plus, il les aurait demain;
Qu'un juif deviendrait chauve à compter sa richesse,
Et qu'il pourrait jeter, sans que rien en paraisse,
Les blés de ses moissons aux oiseaux du chemin.

Eh bien! cet homme-là vivra dans les tavernes
Entre deux charbonniers autour d'un poêle assis;
La poudre noircira sa barbe et ses sourcils;
Vous le verrez un jour, tremblant et les yeux ternes,
Venir dans son manteau dormir sous les lanternes,
La face ensanglantée et les coudes noircis.

Vous le verrez sauter sur l'échelle dorée,
Pour courir dans un bouge au sortir d'un boudoir,
Portant sa lèvre ardente à la prostituée,
Avant qu'à son balcon done Elvire éplorée,
Dans la profonde nuit croyant encor le voir,
Ait cessé d'agiter sa lampe et son mouchoir.

Vous le verrez, laquais pour une chambrière,
Cachant sous ses habits son valet grelottant;
Vous le verrez, tranquille et froid comme une pierre,
Pousser dans le ruisseau le cadavre d'un père,
Et laisser le vieillard trainer ses mains de sang
Sur des murs chauds encor du viol de son enfant.

Que direz-vous alors? Ah! vous croirez peut-être
Que le monde a blessé ce cœur vaste et hautain,
Que c'est quelque Lara qui se sent méconnaître,
Que l'homme a mal jugé, qui sait ce qu'il peut être,
Et qui, s'apercevant qu'il le serait en vain,
Rend haine contre haine et dédain pour dédain.

Eh bien! vous vous trompez.—Jamais personne au monde
N'a pensé moins que lui qu'il était oublié.
Jamais il n'a frappé sans qu'on ne lui réponde;
Jamais il n'a senti l'inconstance de l'onde,
Et jamais il n'a vu se dresser sous son pié
Le vivace serpent de la fausse amitié.

Que dis-je? tel qu'il est, le monde l'aime encore;
Il n'a perdu chez lui ni ses biens ni son rang.
Devant Dieu, devant tous, il s'asseoit à son banc.
Ce qu'il a fait de mal, personne ne l'ignore;
On connaît son génie, on l'admire, on l'honore—
—Seulement, voyez-vous, cet homme, c'est don Juan.

Oui, don Juan. Le voilà ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler et que nul ne comprend;
Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poëte
Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.

Insensé que je suis! que fais je ici moi-même?
Était-ce donc mon tour de leur parler de toi,
Grande ombre, et d'où viens-tu pour tomber jusqu'à moi?
C'est qu'avec leurs horreurs, leur doute et leur blasphème,
Pas un d'eux ne t'aimait, don Juan; et moi je t'aime,
Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi.

Oh! qui me jettera sur ton coursier rapide!
Et qui me prêtera le manteau voyageur (1),

(1) Et magique, dans lequel voyagent Méphistophélès et Faust.

Pour te suivre en pleurant, candide corrupteur!
Qui me déroulera cette liste homicide,
Cette liste d'amour si remplie et si vide,
Et que ta main peuplait des oublis de ton cœur!

Trois mille noms charmants! trois mille noms de femme!
Pas un qu'avec des pleurs tu n'ais balbutié!
Et ce foyer d'amour qui dévorait ton ame,
Qui, lorsque tu mourus, de tes veines de flamme
Remonta dans le ciel comme un ange oublié,
De ces trois mille amours pas un qui l'ait noyé!

Elles t'aimaient pourtant, ces filles insensées
Que sur ton cœur de fer tu pressas tour à tour;
Le vent qui t'emportait les avait traversées;
Elles t'aimaient, don Juan, ces pauvres délaissées
Qui couvraient de baisers l'ombre de ton amour,
Qui te donnaient leur vie, et qui n'avaient qu'un jour!

Mais toi, spectre énervé, toi, que faisais-tu d'elles?
Ah! massacre et malheur, tu les aimais aussi!
Toi, croyant toujours voir sur tes amours nouvelles
Se lever le soleil de tes nuits éternelles,
Te disant chaque soir: Peut-être le voici,
Et l'attendant toujours, et vieillissant ainsi!

Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu,
La femme de ton ame et de ton premier vœu!
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine,
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré pour y chercher ton dieu.

Et que voulais-tu donc? — Voilà ce que le monde
Au bout de trois cents ans demande encor tout bas.
Le sphinx aux yeux perçants attend qu'on lui réponde.
Ils savent compter l'heure, et que leur terre est ronde,
Ils marchent dans leur ciel sur le bout d'un compas,
Mais ce que tu voulais, ils ne le savent pas.

« Quelle est donc, disent-ils, cette femme inconnue,
» Qui seule eût mis la main au frein de son coursier?
» Qu'il appelait toujours et qui n'est pas venue?
» Où l'avait-il trouvée? Où l'avait-il perdue?
» Et quel nœud si puissant avait su les lier,
» Que n'ayant pu venir, il n'ait pu l'oublier?

» N'en était-il pas une, ou plus noble, ou plus belle,
» Parmi tant de beautés, qui, de loin ou de près,
» De son vague idéal eût du moins quelques traits?
» Que ne la gardait-il? qu'on nous dise laquelle. »
Toutes lui ressemblaient,—ce n'était jamais elle;
Toutes lui ressemblaient, don Juan, et tu marchais!

Tu ne t'es pas lassé de parcourir la terre!
Ce vain fantôme, à qui Dieu t'avait envoyé!
Tu n'en as pas brisé la forme sous ton pié!
Tu n'es pas remonté, comme l'aigle à son aire
Sans avoir sa pature, ou comme le tonnerre
Dans sa nue aux flancs d'or, sans avoir foudroyé!

Tu n'as médit jamais de ce monde stupide
Qui te dévisageait d'un regard d'hébété;
Tu l'as vu, tel qu'il est, dans sa difformité;
Et tu montais toujours cette montagne aride,
Et tu suçais toujours, plus jeune et plus avide,
Les mamelles d'airain de la Réalité.

Et la vierge aux yeux bleus, sur la souple ottomane,
Dans ses bras parfumés te berçait mollement;
De la fille de roi jusqu'à la paysanne
Tu ne méprisais rien, même la courtisane,
A qui tu disputais son misérable amant;
Mineur, qui dans un puits cherchais un diamant.

Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence:
Grand seigneur aux palais, voleur aux carrefours;
Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours;
Apprenant du passant à chanter la romance;
Ne demandant à Dieu, pour aimer l'existence,
Que ton large horizon et tes larges amours.

Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents,
Partout l'hydre éternel qui te montrait les dents;
Et poursuivant toujours ta vie aventureuse,
Regardant sous tes pieds cette mer orageuse,
Tu te disais tout bas : Ma perte est là-dedans.

Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.

Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie,
Pour un être impossible et qui n'existait pas.

Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :
Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre,
Abandonnant ta droite à celle du Destin!

Maintenant, c'est à toi, lecteur, de reconnaître
Dans quel gouffre sans fond peut descendre ici-bas
Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître.
Je ne dirai qu'un mot, et tu le comprendras :
Ce que don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être;
Ce que don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas.

ALFRED DE MUSSET, *Un Spectacle dans un fauteuil*, NAMOUNA, conte oriental. Chant premier, § XXIII à LV.

LE DON JUAN DE GEORGE SAND.

— Écoutez l'histoire de Trenmor.

«Il entra dans la vie sous de funestes auspices, quoiqu'aux yeux des hommes son destin fût digne d'envie. Il naquit riche, mais riche comme un prince, comme un favori, comme un juif. Ses parents s'étaient enrichis par l'abjection du vice; son père avait été l'amant d'une reine galante; sa mère avait été la servante de sa rivale; et comme ces turpitudes étaient habillées de pompeuses livrées, comme elles étaient revêtues de titres pompeux, ces courtisans abjects avaient causé beaucoup plus d'envie que de mépris.

» Trenmor aborda donc le monde de bonne heure et sans obstacle : mais, à l'âge où une sorte de honte naïve et de crainte modeste fait hésiter au seuil, son ame sans jeunesse s'approchait du banquet sans trouble et sans curiosité; c'était une ame inculte, ignorante, et déjà pleine d'insolents paradoxes et d'aveuglements superbes. On ne lui avait pas donné la connaissance du bien et du mal : sa famille s'en fût bien gardée, dans la crainte d'être par lui méprisée et reniée. On

lui avait appris comment on dépense l'or en plaisirs frivoles, en ostentation stupide. On lui avait créé tous les faux besoins, enseigné tous les faux devoirs qui causent et alimentent la misère des riches. Mais si on put le tromper sur les vertus nécessaires à l'homme, on ne put du moins changer la nature de ses instincts. Là le travail démoralisateur fut forcé de s'arrêter; là le souffle humain de la corruption vint échouer contre la divine immortalité de la création intellectuelle. Le sentiment de la fierté, qui n'est autre que le sentiment de la force, se révolta contre les faits extérieurs. Trenmor vit le spectacle de la servitude, et il ne put le souffrir, parce que tout ce qui était faible lui faisait horreur. Forcé d'accepter l'ignorance de toute vertu, il trouva en lui-même de quoi repousser tout ce qui sentait le mensonge et la peur. Nourri dans les faux biens, il n'apprit que la débauche et la vanité qui servent à les perdre; il ne comprit ni ne toléra l'infamie qui les amasse et les renouvelle.

» La nature a ses mystérieuses ressources, ses trésors inépuisables. De la combinaison des plus vils éléments elle fait sortir ses plus riches productions. Malgré l'avilissement de sa famille, Trenmor était né grand, mais âpre, rude et terrible comme une force destinée à la lutte, comme un de ces arbres du désert qui se défendent des orages et des tourbillons, grâce à leur écorce rugueuse, à leurs racines obstinées. Le ciel lui donna l'intelligence; l'instinct divin était en lui. Les influences domestiques s'efforcèrent d'anéantir cet instinct de spiritualité, et, chassant par la raillerie les fantômes célestes errant autour de son berceau, lui enseignèrent à chercher le sentiment de l'existence dans les satisfactions matérielles. On développa en lui l'animal dans toute sa fougue sauvage, on ne put pas faire autre chose. L'animal même était noble dans cette puissante créature : Trenmor était tel, que les amusements désordonnés produisaient plutôt chez lui l'exaltation que l'énervement. L'ivresse brutale lui causait une souffrance furieuse, un besoin inextinguible des joies de l'ame : joies inconnues et dont il ne savait même

pas le nom ! C'est pourquoi tous ses plaisirs tournaient aisément à la colère, et sa colère à la douleur. Mais quelle douleur était-ce ? Trenmor cherchait vainement la cause de ces larmes qui tombaient au fond de sa coupe dans le festin, comme une pluie d'orage dans un jour brulant. Il se demandait pourquoi, malgré l'audace et l'énergie d'une large organisation, malgré une santé inaltérable, malgré l'âpreté de ses caprices et la fermeté de son despotisme, aucun de ses desirs n'était apaisé, aucun de ses triomphes ne comblait le vide de ses journées.

» Il était si éloigné de deviner les vrais besoins et les vraies facultés de son être, qu'il avait dès son enfance une étrange folie. Il s'imaginait qu'une fatalité haineuse pesait sur lui, que le moteur inconnu des événements l'avait pris en aversion dans le sein de sa mère, et qu'il était destiné à expier des fautes dont il n'était pas coupable. Il rougissait de devoir la naissance à des courtisans, et il disait quelquefois que la seule vertu qu'il eût, la fierté, était une malédiction, parce que cette fierté serait fatalement brisée un jour par la haine du destin. Ainsi l'effroi et le blasphême étaient les seuls reflets qu'il eût gardé des lueurs célestes : reflets affreux, ouvrage des hommes, maladie d'un cerveau vaste et noble qu'on avait comprimé sous le diadème étroit et lourd de la mollesse. Les esprits vulgaires qui ont assisté à la catastrophe de Trenmor, ont été frappés de l'espèce de prophétie qu'il avait eue sur les lèvres et qui s'est réalisée. Il n'ont pu accepter comme un ordre naturel des choses, comme un pressentiment et une fin inévitables, cette histoire tragique et douloureuse dont ils n'ont vu que les faces externes, le palais et le cachot ; l'un qui n'avait montré que la prospérité bruyante et l'autre qui ne révéla pas l'angoisse cachée.

» Dompter des chevaux, dresser des piqueurs, s'entourer sans discernement et sans appréciation des œuvres d'art les plus hétérogènes, nourrir avec luxe une livrée vicieuse et fainéante, avec moins de soin et d'amour pourtant qu'une

meute féroce, vivre dans le bruit et dans la violence, dans les hurlements des limiers à la gueule sanglante, dans les chants de l'orgie, et dans l'affreuse gaieté des femmes esclaves de son or; parier sa fortune et sa vie pour faire parler de soi; tels furent d'abord les amusements de ce riche infortuné. Sa barbe n'était pas encore poussée que ces amusements l'avaient lassé déjà. Le bruit ne chatouillait plus son oreille; le vin n'échauffait plus son palais. Le cerf aux abois n'était plus un spectacle assez émouvant pour ses instincts de cruauté, instincts qui sont chez tous les hommes, et qui se développent et grandissent avec les satisfactions qu'une certaine position indépendante et forte semble placer à l'abri des lois et de la honte. Il aimait à battre ses chiens, bientôt il battit ses prostituées. Leurs chansons et leurs rires ne l'animaient plus; leurs injures et leurs cris le réveillèrent un peu. A mesure que l'animal se développait dans son cerveau appesanti, le dieu s'éteignait dans tout son être. L'intelligence inactive sentait des forces sans but, le cœur se rongeait dans un ennui sans terme, dans une souffrance sans nom. Trenmor n'avait rien à aimer. Autour de lui tout était vil et corrompu; il ne savait pas où il eût pu trouver des cœurs nobles. Il n'y croyait pas. Il méprisait ce qui était pauvre; on lui avait dit que la pauvreté engendre l'envie, et il méprisait l'envie, parce qu'il ne comprenait pas qu'elle supportât sa pauvreté sans se révolter. Il n'en voyait que les résultats applicables à l'industrie, et il lui paraissait plus noble de les payer que de les vendre.

» Les savants lui faisaient pitié, et il eût voulu les enrichir pour leur donner les jouissances de la vie. Il méprisait la sagesse, parce qu'il avait des forces pour le désordre et qu'il prenait l'austérité pour l'impuissance; et au milieu de toute cette vénération pour la richesse, de tout cet amour du scandale, il y avait une inconséquence inexplicable, car le dégoût était venu le chercher au sein de ses fêtes. Tous les éléments de son être étaient en guerre les uns contre les autres. Il détestait les hommes et les choses qui étaient de-

venus nécessaires, mais il repoussait tout ce qui eût pu le détourner de ses voies maudites et calmer ses angoisses secrètes. Bientôt il fut pris d'une sorte de rage, et il sembla que son temple d'or, que son atmosphère de voluptés lui fussent devenus odieux. On le vit briser ses meubles, ses glaces et ses statues, au milieu de ses orgies, et les jeter par les fenêtres au peuple ameuté. On le vit souiller ses lambris superbes et semer son or en pluie, sans autre but que de s'en débarrasser; couvrir sa table et ses mets de fiel et de fange, et jeter loin de lui dans la boue des chemins des femmes couronnées de fleurs. Leurs larmes lui plaisaient un instant, et quand il les maltraitait il croyait trouver l'expression de l'amour dans celle d'une douleur cupide et d'une crainte stupide, abjecte: mais, bientôt revenu à l'horreur de la réalité, il fuyait épouvanté de tant de solitude et de silence au milieu de tant d'agitation et de rumeur. Il s'enfuyait dans ses jardins déserts, dévoré du besoin de pleurer. Mais il n'avait plus de larmes, parce qu'il n'avait plus de cœur, de même qu'il n'avait pas d'amour, parce qu'il n'avait pas de Dieu; et ces crises affreuses se terminaient, après des convulsions frénétiques, par un sommeil pire que la mort. »
LÉLIA, § VIII.

LE DON JUAN DE CHATEAUBRIAND.

— Mêlé par les désordres et les hasards de la vie aux plus grands événements et à l'existence des repris de justice, des ravisseurs et des aventuriers, Mirabeau, tribun de l'aristocratie, député de la démocratie, avait du Gracchus et du don Juan, du Catilina et du Gusman d'Alfarache, du cardinal de Richelieu et du cardinal de Retz, du roué de la Régence et du sauvage de la Révolution. Il avait de plus du *Mirabeau*, famille florentine exilée, qui gardait quelque chose de ces palais armés et de ces grands factieux célébrés par Dante; famille naturalisée française, où l'esprit républicain du moyen âge de l'Italie et l'esprit féodal de notre moyen âge se trouvaient réunis dans une succession d'hommes extraordinaires.

» La laideur de Mirabeau, appliquée sur le fond de beauté particulière à sa race, produisait une sorte de puissante figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange, compatriote des Arrighetti (1). Les sillons creusés par la petite-vérole sur le visage de l'orateur, avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme. La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme. Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune sombre, laid et immobile : il rappelait le Chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion. » *Mémoires d'Outre-Tombe.* »

Le Don Juan de l'Ancien Testament.

« On m'a fait faire connaissance avec un personnage qui m'était annoncé comme un modèle assez curieux à observer : c'est un jeune homme d'un nom illustre, le prince ***, fils unique d'un homme fort riche ; mais ce fils dépense le double de ce qu'il a, et il traite son esprit et sa santé comme sa fortune. La vie de cabaret lui prend dix-huit heures sur vingt-quatre, le cabaret est son empire ; c'est là qu'il règne, c'est sur cet ignoble théâtre qu'il déploie tout naturellement et sans le vouloir de grandes et nobles manières ; il a une figure spirituelle et charmante, ce qui est un avantage partout, même dans ce monde-là où cependant le sentiment du beau ne domine pas ; il est bon et malin, on cite de lui plusieurs traits d'une rare serviabilité, même d'une sensibilité touchante.

» Ayant eu pour gouverneur un homme très distingué, un vieil abbé français émigré, il est remarquablement instruit ; son esprit vif est doué d'un grande sagacité, il plaisante d'une façon qui n'est qu'à lui ; mais son langage et ses ac-

(1) *Arrighetti*, dont on a fait *Riquet* (de Mirabeau).

tions sont d'un cynisme qui paraitrait intolérable ailleurs qu'à Moscou; sa physionomie agréable mais inquiète, révèle la contradiction qu'il y a entre sa nature et sa conduite; usé de débauche avant d'avoir vécu, il est courageux dans une vie de dégradation, qui pourtant nuit au courage.

» Ses habitudes de libertinage ont imprimé sur sa figure les traces d'une décadence prématurée, toutefois ces ravages de la folie, non du temps, n'ont pu altérer l'expression presque enfantine de ses traits nobles et réguliers. La grace innée dure autant que la vie; et quelque effort que fasse pour la perdre l'homme qui la possède, elle lui reste fidèle malgré lui. Vous ne trouveriez en aucun autre pays un homme qui ressemble au jeune prince***... Mais il y en a plus d'un ici.

» On le voit entouré d'une foule de jeunes gens, ses disciples, ses émules, et qui sans valoir ce qu'il vaut pour l'esprit ni pour l'ame, ont tous entre eux un certain air de famille : ce sont des Russes enfin, et l'on reconnaît du premier coup d'œil qu'ils ne peuvent être que des Russes. Voilà pourquoi je vais m'astreindre à vous donner quelques détails sur la vie qu'ils mènent..... Mais déjà la plume me tombe des mains, car il faut vous révéler les liaisons de ces libertins, non pas avec des filles perdues, mais avec de jeunes religieuses très mal cloîtrées comme vous l'allez voir. J'hésite à vous faire le récit de ces faits qui rappellent un peu trop notre littérature révolutionnaire de 1793 : vous vous croirez aux *Visitandines*; à quoi bon, direz-vous, lever un coin du voile dont on devrait au contraire couvrir avec soin de tels désordres? Peut-être ma passion pour la vérité m'aveugle-t-elle, mais il me semble que le mal triomphe quand il reste secret, tandis que le mal public est à demi vaincu ; d'ailleurs, n'ai-je pas résolu de vous faire le tableau de ce pays tel que je le vois? Ceci n'est pas une composition, c'est un tableau véridique et le plus complet possible. Si je voyage c'est afin de peindre les sociétés comme elles sont, non pour les représenter comme elles devraient être. La seule loi que je m'impose par délicatesse, c'est de ne faire aucune allusion aux personnes qui

desirent rester inconnues. Quant à l'homme que je choisis pour type des mauvais sujets les plus effrontés de Moscou, vous saurez qu'il pousse le dédain du blâme jusqu'à desirer, m'a-t-il dit, de vous être représenté par moi tel que je le vois. Si j'ai cité plusieurs faits racontés par lui, ce n'est pas sans me les faire confirmer par d'autres. Je ne veux pas vous laisser croire aux mensonges patriotiques des Russes bons sujets; vous finiriez par leur accorder que la discipline de l'Église grecque est plus sévère et plus efficace que ne le fut autrefois celle de l'Église catholique en France et ailleurs.

» Donc, quand le hasard me fait connaître un acte atroce comme celui dont vous allez lire le récit très abrégé, je me crois obligé de ne pas vous cacher cet énorme crime. Apprenez qu'il ne s'agit de rien moins que de la mort d'un jeune homme, tué dans le couvent de *** par les religieuses elles-mêmes. Le récit m'en fut fait hier en pleine table d'hôte, devant plusieurs personnages agés et graves, devant des employés, des hommes en place, qui écoutaient avec une patience extraordinaire cette histoire et plusieurs autres histoires du même genre, toutes fort contraires aux bonnes mœurs; notez qu'ils n'eussent pas souffert la plus légère plaisanterie offensante pour leur dignité. Je crois donc à la vérité du fait attesté d'ailleurs par plusieurs personnes qui font partie du cortége du prince***.

» J'ai surnommé ce singulier jeune homme *le don Juan de l'Ancien Testament*, tant la mesure de sa folie et de son audace me paraît dépasser les bornes ordinaires du dévergondage chez les nations modernes; je ne saurais assez vous le répéter, rien n'est modéré ni petit en Russie; si ce n'est pas un pays de miracles selon l'expression de mon *cicerone* italien, c'est un pays de géants !...

» Voici donc comment on m'a raconté le fait: un jeune homme après avoir passé un mois entier caché dans l'enceinte du couvent de nonnes de ***, finit par s'ennuyer de l'excès de son bonheur au point d'ennuyer à son tour les saintes filles auxquelles il était redevable de ses joies et de la satiété

qui leur avait succédé. Il paraissait mourant: c'est alors que les nonnes, voulant se défaire de lui, mais craignant le scandale si elles le renvoyaient se faire enterrer dans le monde, s'imaginèrent, puisqu'il était condamné, qu'il valait mieux l'achever tout de suite chez elles. Aussitôt fait que pensé..... au bout de quelques jours, le cadavre du malheureux a été trouvé coupé en morceaux au fond d'un puits. L'affaire n'a pas eu de suites.

» S'il faut s'en rapporter aux mêmes autorités, la règle de la cloture n'est guère observée dans plusieurs des couvents de Moscou. L'un des amis du prince *** montrait hier devant moi à toute la cohorte des mauvais sujets le rosaire d'une novice oublié, disait-il, le matin même, dans sa chambre, à lui. Un autre faisait trophée d'un livre de prières qu'il assurait avoir appartenu à l'une des sœurs réputées les plus saintes de la communauté de ***..... et l'auditoire applaudissait ! ! !

» Je n'en finirais pas, si je m'imposais la loi de vous redire tous les récits du même genre auxquels ces histoires ont donné lieu pendant le diner de la table d'hôte; chacun avait son anecdote scandaleuse à joindre à celles des autres; et tous ces contes n'excitaient que de grands éclats de rire. La gaieté, toujours plus exaltée par le vin d'Aï qui coulait à flots dans des coupes évasées et plus capables de satisfaire l'intempérance moscovite que nos anciens cornets à vin de Champagne, est devenue de l'ivresse. Au milieu du désordre général, le jeune prince *** et moi nous avions seuls conservé la raison; lui, parce qu'il peut boire plus que tout le monde; moi, parce que je ne puis pas boire du tout : je n'avais donc pas bu.

» Tout à coup, le Lovelace du Kremlin se lève d'un air solennel et, avec l'autorité que lui donne sa fortune, son grand nom, sa jolie figure, mais surtout la supériorité de son esprit et de son caractère, il demande à l'assemblée le silence et, à ma grande surprise, il l'obtient. Je croyais lire la description poétique d'une tempête calmée à la voix de quelque

dieu païen. Le jeune dieu propose à ses amis apaisés soudain par la gravité de son aspect, d'apostiller une supplique adressée à l'autorité compétente, au nom de toutes les courtisanes de Moscou, qui remontreraient humblement que les anciens couvents de filles rivalisant de la plus damnable manière avec les *communautés profanes*, cette concurrence rend le métier facile au point qu'il ne peut plus être lucratif ; les pauvres filles de joie ajouteraient respectueusement, disait le prince, que, leurs charges n'étant pas diminuées dans la même proportion que leurs profits, elles osent espérer de l'équité de messieurs tels et tels qu'ils voudront bien prélever sur les revenus desdits couvents une subvention devenue nécessaire, si l'on ne veut pas voir incessamment les religieuses soi-disant cloitrées forcer les recluses civiles à leur céder la place. La motion mise aux voix est adoptée aux acclamations générales ; on demande du papier et de l'encre, et séance tenante, le jeune fou, avec une dignité magistrale, rédige en très bon français un acte trop scandaleusement burlesque pour que je me permette de vous le transcrire ici mot à mot. J'en possède une copie ; mais c'est bien assez, si ce n'est trop, pour vous et pour moi, du résumé que vous venez de lire.

» La communication de cette pièce d'éloquence fut ordonnée ; elle eut lieu sur-le-champ. L'auteur en fit lecture à trois reprises, à haute et intelligible voix, en présence de l'assemblée, non sans recevoir des marques d'approbation les plus flatteuses.

» Voilà ce qui s'est passé, voilà ce que j'ai vu et entendu hier dans l'auberge de ***, l'une des plus achalandées de Moscou. C'était le lendemain de l'agréable diner que j'avais fait au pavillon de ***. Vous le voyez, l'uniformité a beau être une loi de l'État, la nature vit de variété et défend ses droits à tout prix.

» Pensez, je vous prie, que je vous épargne bien des détails, et que j'adoucis beaucoup ceux que je ne vous épargne pas. Montaigne, Rabelais, Shakspeare et tant d'autres grands

peintres châtieraient leur style s'ils écrivaient pour notre siècle ; à plus forte raison faut-il que ceux qui n'ont pas les mêmes droits à l'indépendance surveillent leurs expressions.

» Le chef de la troupe des débauchés qui campent à l'auberge de ***, car on ne peut pas dire qu'ils y logent, est doué d'une si parfaite élégance, son air est si distingué, sa tournure est si agréable, il y a tant de bon goût jusque dans ses folies, tant de bonté se peint sur son visage, tant de noblesse perce dans son maintien, et jusque dans ses discours les plus audacieux, enfin il a si bien l'air d'un mauvais sujet de grande maison qu'on le plaint plus qu'on ne le blâme. Il domine de très haut les compagnons de ses excès, il ne paraît nullement fait pour la mauvaise compagnie et l'on ne peut s'empêcher de le plaindre et de prendre intérêt à lui, quoiqu'il soit en grande partie responsable des écarts de ses imitateurs; la supériorité, même dans le mal, exerce toujours son prestige ; que de talents, que de dons perdus ! pensais-je en l'écoutant...

» Il m'avait engagé pour aujourd'hui à une partie de campagne qui doit durer deux jours. Mais je viens d'aller le trouver *à son bivac* pour me dégager. J'ai prétexté la nécessité d'avancer mon voyage à Nijni, et il m'a rendu ma liberté.

» Mais avant de l'abandonner au cours de la folie qui l'entraîne, je veux vous le dépeindre tel qu'il vient de m'apparaître. Voici le spectacle qui m'était préparé dans la cour de l'auberge où l'on me força de descendre pour assister au décampement de la horde des libertins. Cet adieu était une vraie bacchanale.

» Figurez-vous une douzaine de jeunes gens ivres déjà plus qu'à moitié, se disputant bruyamment les places de trois calèches, chacune attelée de quatre chevaux : leur chef les écrasait du geste, de la voix et de la mine. Un groupe de curieux, l'aubergiste à leur tête, suivi de tous les valets de la maison et de l'écurie, l'admiraient, l'enviaient et le bafouaient, mais s'ils se moquaient de lui, c'était tout bas et avec une révérence apparente. Lui cependant debout dans sa

voiture découverte, jouait son rôle avec une gravité qui ne paraissait nullement affectée ; il dominait de la tête tous les groupes, il avait placé entre ses pieds un grand baquet plein de bouteilles de vin de Champagne frappé de glace. Cette espèce de cave portative était la provision de la route ; il voulait, disait-il, se rafraichir le gosier que la poussière des chemins allait dessécher. Près de partir, un de ses adjudants, qu'il appelait *le général des bouchons*, en avait déjà fait sauter deux ou trois, et le jeune fou prodiguait par flots aux assistants le vin des adieux, vin précieux, car c'était du meilleur vin de Champagne qu'on pût trouver à Moscou. Dans ses mains deux coupes toujours vides étaient incessamment remplies par le général des bouchons, le plus zélé de ses satellites. Il buvait l'une et offrait l'autre au premier venu.

» Ses gens portaient la livrée, excepté son cocher, jeune serf qu'il avait ramené de ses terres. Cet homme était habillé avec une recherche peu ordinaire, et plus remarquable dans son apparente simplicité que la magnificence galonnée des autres valets. On lui voyait une chemise de soie écrue, précieux tissu qui vient de la Perse, et par-dessus brillait un cafetan du casimir le plus fin, bordé du plus beau velours de soie : le cafetan s'ouvrait sur la poitrine et laissait voir la soie de l'Orient, plissée à plis imperceptibles tant ils sont fins. Les dandys de Pétersbourg veulent que les plus jeunes et les plus beaux de leurs gens soient ainsi parés aux jours de fête. Le reste du costume répondait à tant de luxe ; des bottes de cuir de Torjeck, brodées au passé en superbe fil d'or et d'argent, dessinant des fleurs, étincelaient aux pieds du manant ébloui de sa propre parure, et tellement parfumé que même en plein air et à quelques pas de la voiture, j'étais offusqué des essences qui s'exhalaient de ses cheveux, de sa barbe et de ses habits. L'homme le plus élégant dans un salon ne porte pas chez nous d'aussi belles étoffes que celles qu'on voyait sur le dos de ce cocher modèle.

» Après avoir donné à boire à toute l'auberge, le jeune maître, en fait de folie, se penche vers cet homme ainsi paré

et lui présente une coupe écumante prête à déborder : — Bois, lui dit-il. — Le pauvre mugic doré ne savait, dans son inexpérience, quel parti prendre. — Bois donc, lui dit son seigneur, bois donc, maraud : ce n'est pas pour toi, coquin, que je te donne ce vin de Champagne, c'est pour tes chevaux qui n'auront pas la force de fournir toute la course au grand galop si le cocher n'est pas ivre : — et toute l'assemblée d'éclater de rire et de répondre par des hurras et des applaudissements. Le cocher ne fut pas difficile à persuader ; il en était à la troisième rasade, quand son maître, le chef de la bande des étourdis, donna le signal du départ, en me renouvelant, avec une politesse exquise, l'expression de ses regrets de n'avoir pu me décider à l'accompagner dans cette partie de plaisir. Il me paraissait si distingué que, tandis qu'il parlait, j'oubliais le lieu de la scène, et me croyais à Versailles au temps de Louis XIV.

» Il part enfin pour le chateau où il devait passer trois jours. Ces messieurs appellent cela *une chasse d'été.*

» Vous devinez comment ils se distraient à la campagne des ennuis de la ville ; c'est en faisant toujours la même chose ; ils continuent là leur train de vie de Moscou... au moins : ce sont les mêmes scènes, mais avec de nouvelles figurantes. Ils emportent dans ces voyages des cargaisons de gravures d'après les plus célèbres tableaux de la France et de l'Italie, qu'ils se proposent de faire représenter avec quelques modifications de costume, par des personnages vivants.

» Les villages et tout ce qu'ils contiennent sont à eux ; or, vous pensez bien que le droit du seigneur, en Russie, va plus loin qu'à l'Opéra-Comique de Paris. » DE CUSTINE, *la Russie en* 1839, Lettre XXIX.

Dans un des nombreux recueils publiés par Scheible, dont une série porte ce titre DAS KLOSTER, *le Cloître*, tome III, je trouve de précieux renseignements sur le sujet que je traite. Scheible a logé don Juan Tenorio dans la *deuxième cellule* de son *cloître*. L'historien allemand y donne un extrait de *Don*

Juan, sa légende comparée à celle de Faust, par le docteur Kahlert. Journal *Freihafen*, année 1841, 1er trimestre, page 113.

Charles Rosenkranz, dans son livre intitulé : *Pour servir à l'Histoire de la littérature allemande*, compare don Juan à Faust. Kœnigsberg, 1836, in-8, page 137. Voir l'article de *l'Europa*, journal, 1837, page 571.

Don Juan, tragédie en cinq actes, de Sigismond Wiese, Leipsig, 1840.

Don Juan, drame en cinq actes, de Hauch.

Don Juan, drame en cinq actes, de Braun de Braunthal.

Don Juan et Don Pietro, ou le Festin du mort de pierre, tragédie en trois parties et neuf actes, pour un théâtre de marionnettes d'Augsbourg.

Don Juan ou le Convié de pierre, drame en six actes, pour un théâtre de marionnettes de Strasbourg.

Don Juan, drame en quatre actes, pour un théâtre de marionnettes d'Ulm.

Scheible reproduit ces trois dernières pièces dans l'ouvrage et le volume que je viens de citer. Casperl est le Polichinelle des drames représentés en Allemagne sur des théâtres de marionnettes fort bien organisés. Ce personnage bouffon, Casperl est le valet de don Juan, et divertit l'assemblée par ses plaisanteries et ses lazzi de toute espèce.

A tous ces fragments, dont je ne pouvais former un discours régulier sans leur faire perdre une grande partie de leur originalité, de leur intérêt historique ; à tous ces documents présentés à la file, je devrais faire succéder une complète analyse du drame lyrique appelé *Don Juan*, et vous montrer les deux plus grands génies que le monde ait produits, Molière et Mozart, s'exerçant sur le même sujet. Si je recule devant ce travail, c'est que je l'ai déjà fait, c'est que plusieurs l'ont fait aussi, vingt-cinq ans après moi. Je ne veux point répéter aujourd'hui ce que j'ai dit en mes volumes imprimés en 1820. Je vais donc reprendre mon allure vagabonde, faire de l'histoire à batons rompus, et des observations plus ou moins

profondes ou capricieuses, que j'emprunterai parfois aux anciens feuilletons de XXX.

Don Giovanni, opéra semi-sérieux, composé par Mozart sur le livret italien de Lorenzo Da Ponte. Merveille lyrique mise en scène à Prague le 4 novembre 1787; exécutée par les virtuoses que dirigeait l'entrepreneur Bondini.

A cette première et mémorable exhibition de *Don Giovanni*, les rôles étaient distribués de la manière suivante :

Don Giovanni : Bassi (Luigi).

Ottavio : Baglioni (Antonio).

Leporello : Ponziani (Felice).

Don Pedro : Lolli (Giuseppe).

Masetto : le même.

Donna Anna : Saporiti (Teresa).

Elvira : Micelli (Catarina).

Zerlina : Mme Bondini (Catarina Saporiti, sœur de Teresa), femme du directeur, mère de Mme Barilli.

A son arrivée à Prague, Mozart descendit avec sa femme à l'hotel des Trois-Lions. A peine un serviteur eut-il dit le nom de l'arrivant à l'oreille d'un beau jeune homme qui traversait la place, qu'on le vit courir vers l'hotel, s'élancer vers l'appartement de Mozart, et lui sauter au col avec une vive exclamation de joie. — Que le diable vous emporte, étourdi que vous êtes ! s'écria le musicien, vous m'avez presque fait peur. » Se tournant alors du coté de sa femme, il lui présenta son visiteur, en lui disant : — Eh bien ! qu'en dites-vous ? — C'est Luigi Bassi, j'en suis sûre, répondit-elle. — Je chante ce soir *il signor contino* dans votre *Figaro*, maître Mozart. — J'en suis ravi.... Mais que dit le public de mon opéra ? — Venez au théâtre, et vous jugerez. Nous en sommes à la douzième représentation depuis quinze jours. Le duc Antoine de Saxe l'a demandé pour aujourd'hui. — Ho ! ho ! Et qu'en pense Stroback ? — Ma foi, Stroback et tout l'orchestre qu'il gouverne, après chaque représentation, répètent que malgré les difficultés dont votre partition est hérissée, tous les jours ils l'exécutent avec un

nouveau plaisir. — Vous voyez, dit Mozart à sa femme, vous voyez, je ne vous ai pas trompée, j'étais sûr que le bon peuple de Prague me dédommagerait de toutes les tracasseries que m'ont fait supporter les Viennois. C'est bien, très bien ; aussi je composerai pour lui tout exprès un opéra ; je vais écrire une partition telle qu'on n'en écrit pas tous les jours ! » Et, se tournant vers Bassi : — Je tiens un livret excellent, une donnée originale, hardie, folle même, et Da Ponte, l'auteur, y a mis un esprit, une chaleur, une verve extraordinaires; il a même assuré qu'il ne l'eût écrit pour nul autre que pour moi, parce qu'il est persuadé que moi seul aurai le courage d'en entreprendre la musique. Depuis très longtemps, mon ami, des mélodies fantasques, bizarres se heurtaient dans ma tête; je ne savais comment les produire, car elles ne pouvaient s'adapter convenablement à tous les sujets. Je ne voulais pas recommencer à me servir de chants qui ne sont pas tout à fait dans la couleur du drame, ainsi que je l'avais fait pour *Idoménée* et pour *Figaro*. Enfin, il en était de moi comme du printemps qui cherche à percer malgré les rigueurs tardives d'un hiver : sur tous les buissons, sur toutes les plantes, des milliers de boutons apparaissent; le froid les empêche de s'ouvrir; mais que l'orage arrive, que le tonnerre, en grondant, crie : *Il est temps d'éclore*, et la pluie humectant les feuilles et les pétales, on voit presque aussitôt les boutons s'entr'ouvrir et les fleurs étaler tout le luxe de leurs couleurs! J'étais dans ces dispositions au moment où Da Ponte m'apporta son ouvrage, qui fut pour moi la pluie vivifiante.... Le premier rôle est pour toi, Bassi.... et que le diable t'emporte ; maintenant laisse-moi. »

Bassi desirait en savoir davantage sur la nouvelle partition, mais Wolfgang prit un air mystérieux, et lui dit en riant de prendre patience.

A peine le rideau venait-il de se lever au théâtre de Prague, que l'on vit un étranger entrer dans la loge du comte de Thurn. A son aspect une triple salve d'applaudissements se

fit entendre. C'était Mozart, et la même explosion d'enthousiasme vint succéder à tous les morceaux de son *Figaro*. Ces applaudissements réjouirent d'autant plus l'illustre maître, que cette partition avait été reçue avec une extrême froideur à Vienne. Grâce à la jalousie de Salieri, cet opéra fut si mal monté, si mal exécuté, méchamment, que Mozart indigné jura de ne jamais écrire à l'avenir un second ouvrage pour les Viennois. Quand il se retira, des *vivat* prolongés l'accompagnèrent jusqu'à sa voiture.

De retour à son hotel, il y trouve un splendide souper commandé par l'entrepreneur du théâtre Bondini. Stroback, Dusseck figuraient parmi les convives ainsi que Bassi, Mme Bondini, et la charmante Saporiti (Teresa) que l'on vit bientôt arriver. Le repas fut joyeux, animé; le vin de Champagne fut versé libéralement, et l'on ne quitta la table qu'aux premiers rayons de l'aurore. La compagnie alors passa dans le salon de Mozart. Là ce maître ne fut pas aussi peu communicatif qu'il l'avait été dans la matinée à l'égard de Bassi; en quatre mots, il lui donna le croquis du rôle qu'il lui destinait dans le nouvel ouvrage, et lui fit lire trois morceaux complétement achevés. — C'est très bien, maître Wolfgang, dit le virtuose, mais ces airs me semblent, sauf votre respect, trop insignifiants pour moi. — Comment? reprit Mozart en le regardant avec le sourire qui lui était particulier. — Je pense qu'il y a trop peu de difficultés pour un premier chanteur. Je n'y vois aucun trait; c'est trop simple, enfin c'est par trop facile. — Tu crois? — Oui, tel est mon avis. Il faudra, voyez-vous, m'écrire quelque chose d'extraordinaire, hérissé de difficultés, quelque chose d'excentrique. Si vous avez dans ce genre quelques mélodies prêtes, donnez-les-moi, nous les intercalerons dans la partition. — Non, non, reprit Mozart, toujours en souriant; non, cher ami, je ne ferai pas ce que tu me demandes. »

A ces mots, la figure du *basso cantante* s'allongea, prit un air de profond mécontentement.

En attendant les répétitions de son nouveau chef-d'œuvre,

Mozart quitta Prague, et se rendit à Koshirz, maison de campagne de son ami Dusseck. Après le repas, où siégeaient les principaux chanteurs du théâtre, Mozart dit à Bassi : — Je l'avoue et trouve comme toi, mon ami, que les airs sont très courts, mais ils ont juste la longueur qu'ils doivent avoir, ni plus, ni moins. Quant à la simplicité trop grande, à la facilité peut-être excessive de ces mélodies dont tu te plains, n'y fais pas attention, car je suis certain que tu vas avoir assez de travail, si tu veux les chanter absolument comme elles doivent l'être. — Qu'est-ce à dire? s'écria Bassi d'un air boudeur et faché. — Par exemple, continua Mozart sans s'émouvoir, chante-moi cet air *Fin ch' han dal vino.* »

Mozart se mit alors au clavier, Bassi l'y suivit de mauvaise humeur ; et, regardant à peine les notes, comme si elles étaient au-dessous de son talent, il chanta vivement, sans goût et sans grace. — Gentiment, doucement, reprit Mozart en riant toujours. » Et puis, s'arrétant : — Ne saute donc pas ainsi *con furia*, par vaux et par monts. Ne peux-tu pas dire ma musique avec calme, avec douceur? Où j'indique *presto*, faut-il chanter *prestissimo*? tu n'observes ni les *forte* ni les *piano*... Voyons ! qui est-ce qui chante ici ? Est-ce un noble Allemand aviné, ou bien un joyeux seigneur espagnol qui songe plus à ses amours qu'à la bouteille?... Allons, bois un verre de vin de Champagne, pense à ta belle amie... et tu vas entendre sonner dans ton oreille la même mélodie, il est vrai, mais avec toutes ses nuances ; tu verras alors ces *piano*, ces *forte*, ces *crescendo*, qui se perdaient tout à l'heure dans un *tutti* confus, inintelligible, se succéder avec sentiment... avec goût... Voilà ce que je me suis proposé. »

Animé par les conseils de son maître, le virtuose saisit une coupe, la vide à l'instant, imprime un baiser sur le front de la belle Saporiti, et recommence l'air, cette fois avec tant de verve, de *brio*, d'entrain et de succès, que tous les auditeurs furent enchantés, ravis, et voulurent l'entendre trois fois encore. — A merveille, Bassi, dit Mozart. Maintenant, voyons, n'avais-je pas raison? cet air ainsi chanté n'est-il pas

bien ? n'est-il pas tout ce qu'il doit être ? » Hors de lui, Bassi lui serra la main avec énergie et se tut.

Les concerts qu'il donna, les parties de campagne n'empêchèrent pas Mozart de travailler avec ardeur à *Don Giovanni.* Le 4 octobre 1787, il remit à l'entrepreneur l'opéra terminé sauf l'ouverture. — Maintenant il s'agit de faire la distribution des rôles, dit l'auteur. — Et voilà ce qui me tourmente, répliqua Bondini ; mes virtuoses, Dieu merci, sont doux et bien élevés; Bassi même est d'un caractère excellent. Mais sur un certain point, ils sont intraitables, et malheur au pauvre directeur qui voudrait user de son autorité. Je défie le bon Dieu lui-même de faire entendre raison à la belle Saporiti, à l'aimable Micelli, quand leur amour-propre est en jeu. — Faites en sorte que vos chanteurs n'aient pas le moindre soupçon de vos craintes. Ils sont tous avec moi dans les meilleurs termes ; ils ont même de l'affection pour l'auteur de *Figaro.* Soyez tranquille, vous allez voir comment j'aménerai chacun d'eux à faire ce que je desire. — Entre nous, observa Bondini, avec un sourire malicieux, je crois que la Saporiti sera pour vous traitable au dernier point ; toute dédaigneuse qu'elle paraît être, il semble que vous lui ayez inspiré plus que de l'affection. — Hé ! hé ! vous croyez cela, » dit Mozart en se frottant les mains, car bien qu'il aimât et respectât beaucoup sa femme, il était un peu coureur d'aventures.

— C'est comme je vous le dis. L'autre jour elle m'abordait ainsi : — Je crains fort, mon cher directeur, de devenir amoureuse du signor Wolfgang ; j'adore le mérite et le talent : je regarde Mozart comme un grand homme, et cela me fait oublier son insignifiante figure. »

Le maître fut atterré... il ressentait un dépit violent de ce que Teresa trouvait sa figure insignifiante, et ce qui le tourmentait encore plus, c'est qu'elle eût choisi pour son confident un bavard comme Bondini. Il coupa court à cette conversation, en lui disant de convoquer ses virtuoses, afin de leur faire connaître la partition. Le lendemain tous étaient

assemblés au foyer. On vit bientôt après arriver Mozart enveloppé dans une pelisse garnie de riches fourrures, et coiffé d'un majestueux tricorne à ganse d'or. Il monta sur une petite estrade, salua gracieusement l'assemblée, et lui parla d'abord d'un ton solennel, mais qui, petit à petit, devint familier, enjoué ; car Wolfgang, quoi qu'il fît, ne put jamais changer la simplicité de son caractère.

« Mesdames et messieurs,

» Vous savez tous que votre *impresario*, il signor Bondini, m'a chargé d'écrire un opéra destiné spécialement à ses virtuoses. J'ai de grand cœur accepté cette pénible tâche, parce qu'ayant l'honneur de vous connaître tous, je savais que ma composition serait exécutée par de véritables artistes. Mon ouvrage a pour titre *il Dissoluto punito*, il est terminé. Soyez, je vous prie, bien persuadés qu'en écrivant chaque rôle, j'avais toujours présents à ma pensée le talent, le genre, les moyens, le style de chacun des honorables virtuoses réunis par mon ami Bondini. C'est ainsi que j'ai pu composer un opéra qui ne forme pas seulement un tout harmonieux, mais qui promet un grand succès à chacune des parties de ce grand tout. Cet opéra dont la renommée, je l'espère, va se perpétuer, qui peut-être sera considéré comme ce que j'aurai fait de mieux, ne pourra pas, je le crains, être partout aussi bien rendu qu'ici, parce qu'il sera trop difficile, pour ne pas dire impossible, de réunir à la fois autant d'artistes du premier ordre.

» Qui pourra jamais nous offrir un don Giovanni plus vrai, plus complet que mon jeune ami Luigi Bassi? Sa prestance élégante et noble, sa voix admirable, son intelligence rare, sa chaleur parfois même trop vive font de ce virtuose le véritable héros de mon opéra.

» Où rencontrer une donna Anna plus parfaite que la belle et noble Teresa Saporiti? Elle réunit tout ce que je rêvais en écrivant ce rôle : c'est-à-dire le sentiment de la lutte perpétuelle entre l'amour et la haine, les élans de la tendresse et les transports de la vengeance. Elle saura peindre à ravir les

agitations, les tourments, les combats de ces passions diverses par son chant et surtout par son jeu.

» C'est en vain que nous chercherions à faire représenter la fidèle, douce et tendre Elvira, toujours indulgente parce qu'elle aime toujours, par une autre virtuose que la charmante Catarina Micelli ; c'est l'ange gardien de don Giovanni, son ange qui ne l'abandonne qu'au dernier moment.

» Quant à la gentille et malicieuse Zerlina... Ah ! *là ci darem la mano*, signora Bondini ; pleine de séductions, vous êtes par trop agaçante, et s'il vous plaisait de me chanter *Vedrai carino...* par Jupiter, si je ne me faisais pas damner.

» Je viens d'apprendre avec bonheur que le bon Felice Ponziani est satisfait du rôle de Leporello, et que mon excellent ami Baglioni accepte avec plaisir la partie d'Ottavio.

» Par un dévouement que mon cœur sait apprécier, Lolli se multiplie; le rôle du Commandeur avait trop peu d'importance pour un artiste de son mérite, il y joint celui de Masetto. Lolli sait si bien

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

» Je finis ma cavatine en vous promettant d'apporter mes soins les plus empressés aux répétitions ; j'offre à chacun de vous les avis dont il pourrait avoir besoin; je les donnerai libéralement : aux hommes en général, aux femmes en particulier. »

Lorsque Wolfgang eut cessé de parler, des applaudissements unanimes éclatèrent, on cria : *Vive Mozart !* et chacun s'en alla très content de son lot.

La première répétition générale de *Don Giovanni* fut signalée par divers incidents comiques. Zerlina manquait toujours son entrée, quand elle appelle au secours, dans le cabinet, vers la strette du finale. Impatienté de ce qu'elle ne criait point assez fort, Mozart monte sur le théâtre, fait redire la réplique, et saisit la cantatrice par la taille avec tant de violence, qu'elle cria tout naturellement.—*Brava do-*

nella! c'est comme cela qu'il faut crier afin que l'on vous entende, » lui dit le musicien, ravi d'avoir enfin obtenu son effet.

Mozart se multipliait, on le voyait courir de la scène à l'orchestre, de l'orchestre à la scène. Dans le premier finale, à l'entrée du bal, il avait pris la main de Zerlina pour danser avec elle un menuet avec une grace charmante qui fit honneur à Noverre, son maître à danser.

A la scène des tombeaux, Mozart fit une halte, parce qu'un des trombonistes se trompait en accompagnant *Di rider finirai pria dell' aurora.* La même faute s'était renouvelée trois fois, quand l'auteur alla trouver le tromboniste incorrigible, qui répondit fort sèchement à ses observations: —Cela ne peut pas se faire ainsi, d'ailleurs ce n'est pas vous qui m'apprendrez à jouer du trombone.—Dieu me garde, monsieur, d'avoir une telle prétention ! » dit Mozart en riant. Il s'empressa d'ajouter aussitôt à l'accompagnement deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons.

L'Allemagne possédait depuis longtemps des trombonistes fort habiles. Elle avait produit le célèbre Dlabacz, virtuose à la chapelle de l'électeur de Coblentz; Dlabacz qui s'était signalé victorieusement à Prague soixante ans plus tôt. Les successeurs de ce foudre de guerre avaient probablement dégénéré.

Au dénouement, le judicieux Mozart relégua le chœur des furies sous le théâtre, et ne permit pas aux démons de se montrer en scène pour saisir don Giovanni afin de l'entrainer dans l'abîme. — Don Giovanni, disait-il en riant, est un homme à ne pas laisser le diable l'appeler en vain. »

La tradition et le portrait de Bassi, en costume de don Giovanni, portent à croire que jamais le démon de la séduction n'aurait eu de plus digne représentant sur la scène lyrique. Je me contente d'avoir vu l'admirable Garcia, Espagnol comme son personnage, sous les traits de don Giovanni; Rubini, l'Ottavio sans rival; Lablache, Leporello doublement précieux; Graziani, Masetto fort réjouissant; Angrisani statue

bien sonnante ; Mlle Sontag, Mmes Malibran, Tadolini, trio merveilleux ; tenant les rôles d'Anna, de Zerlina, d'Elvira.

Touchant à peine à sa vingt-deuxième année, Bassi créa le rôle immense de don Giovanni. Chanteur parfait, comédien excellent, possédant un organe plein d'énergie, ce virtuose était encore un homme de haute musique, un de ces artistes dont le coup d'œil, juste comme leur voix, sait lire dans l'avenir d'une composition, et juger de l'effet qu'elle produira sur le public. Bassi désespérait Mozart au sujet du gentil et suave duo *Là ci darem la mano.* Le maître avait écrit déjà quatre fois ce duo, sans pouvoir satisfaire son acteur favori.—C'est très bien, lui disait Bassi ; j'en conviens, c'est de la belle et bonne musique, mais beaucoup trop modulée. Songe que je dois séduire une jeune fille innocente et naïve ; je ne ferai rien qui vaille, si je suis obligé de chercher, de saisir, d'assurer mes intonations. Vois l'effet que je produis toujours dans ce duo si simple, je pourrais dire si bête, de **la Cosa rara**, *Pace, mio caro sposo.* Je suis désolé de repousser tes quatre éditions du même duo, mais, il le faut absolument : aucune d'elles ne me convient. »

Mozart se remet à l'œuvre, jette avec humeur la cinquième sur le papier, la porte à Bassi, qui l'examine, pendant que l'auteur irrité lui dit : — Je viens d'improviser une drogue, dont tu feras ce que tu voudras. C'est la dernière fois que je touche à ce duo maudit, endiablé, sois-en persuadé, convaincu. Prends ma drogue ou laisse-la, peu m'importe. Si tu refuses, le duo va se noyer dans les ta ra ta ta du récitatif ; il n'en restera pas vestige sur ma partition. Qu'en dis-tu, baryton de malheur ?

— Ce que j'en dis ! ce que j'en dis !... c'est que ta drogue me plaît, me ravit ; ta drogue est charmante, merveilleuse, sublime. C'est un bouquet de roses printanières, un diamant, une perle, un chef-d'œuvre de grace et de suavité. Voilà ce qu'il me fallait, ce qu'il te fallait. Avec une telle mélodie, je séduirais, non pas une villageoise, mais la pu-

celle d'Orléans, l'abbesse de Lichtenthal, que dis-je? l'impératrice Marie-Thérèse. *Evviva il gran maestro !*

Nozzari, Garcia, Lablache, dignes émules de Bassi, consultés par les musiciens illustres, leur ont donné plus d'une fois des avis aussi précieux.

On sait que l'ouverture de *Don Giovanni* fut écrite pendant la nuit qui précéda l'exécution et le triomphe de cet opéra dans la ville de Prague.

Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté, plus mal compris encore à Vienne, *Don Giovanni* fut totalement éclipsé par l'*Axur* de Salieri, comme *le Nozze di Figaro* l'avaient été par *la Cosa rara* de Martini. L'envieux Salieri présidait à cette double catastrophe; Mozart pouvait dire, avec le ministre de Néron :

> La fameuse Locuste
> A redoublé pour moi ses soins officieux.

— Je laisse aux psychologues le soin de décider si le jour où Salieri triompha publiquement de Mozart, fut le plus beau ou le plus cruel de sa vie. Il triomphait, à la vérité, grâce à l'ignorance des Viennois, à ses talents de directeur qui venaient de rendre à peu près méconnaissable l'œuvre de son rival, et grâce au dévouement de ses subordonnés. Il devait être content à tous ces égards; mais Salieri n'était pas seulement envieux, il était aussi grand musicien. Il avait lu la partition de *Don Giovanni*, et vous savez que les ouvrages qu'on lit avec le plus d'attention, sont ceux de nos ennemis. De quelle désespérante admiration ne dut pas se remplir, à cette lecture, l'ame d'un artiste encore plus ambitieux de véritable gloire que de renommée ! comme il dut se juger dans son for intérieur ! que de serpents nouveaux s'agitèrent et sifflèrent dans la branche de laurier qu'on venait de poser sur sa tête !

» Malgré le *fiasco* de son opéra, qu'il semblait avoir prévu, auquel du moins il se résignait avec beaucoup de calme, Mozart, sans doute plus heureux que son vainqueur, aug-

mentait sa partition de quelques numéros chefs-d'œuvre. Quatre pièces y furent ajoutées à la demande des chanteurs de Vienne. » ALEXANDRE OULIBICHEFF, *Nouvelle Biographie de Mozart*, **Moscou, 1843, trois volumes in-8.**

Après cette disgrace, on parlait de *Don Giovanni* dans une assemblée nombreuse où figuraient Haydn et les principaux connaisseurs de Vienne. Tout le monde s'accordait à dire que c'était une œuvre très estimable, d'une imagination riche et brillante ; mais aussi tout le monde y trouvait à reprendre. L'illustre Haydn écoutait la discussion, gardant un silence complet. On lui demanda son avis.—Jene me crois pas en état de juger en cette dispute, dit-il ; tout ce que je sais et puis vous affirmer, c'est que Mozart est le plus grand compositeur de notre époque. »

Un peintre, voulant flatter Cimarosa, lui dit qu'il le regardait comme supérieur à Mozart.— Moi, monsieur ! que diriez-vous au musicien qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël ? »

— *Don Giovanni*, disait Mozart, n'a pas été composé pour le public de Vienne, il convenait mieux à celui de Prague; mais, au fond, je ne l'ai fait que pour moi. »

Righini (Vincent), de Bologne, avait fait représenter, en 1779, sur ce même théâtre de Prague, son opéra de *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra.* C'est à cause de l'exhibition récente de ce drame, dont la primitive annonce avait été changée, que Mozart produisit le sien avec un titre différent: *Il Dissoluto punito.* Plus tard on lui rendit celui de *Don Giovanni*, sous lequel il est aujourd'hui connu généralement. Vaccaj, Bellini, traitant, après Zingarelli, le sujet de *Romeo e Giulietta*, ont employé le même artifice en intitulant leurs opéras *Giulietta e Romeo, i Capuletti ed i Montecchi*. Ce dernier titre est long et diffus, je conseillais à Bellini de se distinguer en disant *Rolietta e Giumeo*, la combinaison était nouvelle.

M[lle] Campi (Antonia) prit le rôle de donna Anna lors de la mise en scène de *Don Giovanni*, à Vienne, en 1788. Mozart écrivit pour elle, à cette occasion, le bel air en *fa* du second

acte : *Non mi dir, bel idol mio.* — Ce rôle, adapté merveilleusement à sa voix puissante, au caractère expressif et passionné du chant de cette virtuose, fit sa réputation. Trente-quatre ans après, en 1821, à Varsovie, Mlle Campi remplit le rôle d'Amenaide du *Tancredi* de Rossini, d'une manière si brillante, que l'empereur Alexandre lui fit présent d'une bague en diamants. Un prodige de cette espèce s'est renouvelé naguère. La donna Anna par excellence de notre Théâtre-Italien, en 1829, vient de reparaître à Londres, en 1851, sous les traits de la séduisante Zerlina; elle n'a pas été moins fêtée et moins applaudie.

Avant d'entrer dans quelques détails sur la mise en scène de *Don Giovanni* au Théâtre-Italien de Paris, je dois citer, pour mémoire seulement, le gachis que l'Académie impériale de Musique avait offert au public le 30 fructidor an XIII de la république, 17 septembre 1805. Ce *Don Juan* défiguré fut longtemps applaudi, tant il est difficile d'enlever à Mozart tout le charme de sa musique!

Don Giovanni se montre enfin sur notre scène italienne le 2 septembre 1811. En voici la distribution :

Don Giovanni, Tacchinardi, ténor, belle voix, chanteur excellent, beaucoup de verve et d'agilité; mais infiniment laid, gros et court comme une botte forte. Il réussit malgré ces désavantages. Tacchinardi est le père de Mme Persiani.

Don Ottavio, Crivelli, voix suave, large et d'une grande puissance, beau chanteur.

Leporello, Barilli, peu de voix, bouffe excellent.

Masetto, Porto, première basse, voix mordante et très sonore, le meilleur Masetto que j'aie entendu.

Il Commendatore, Angrisani, la meilleure statue que j'aie entendue; bonne voix faisant ressortir un rôle essentiel, depuis lors sacrifié trop souvent.

Donna Anna, Mme Barilli, cantatrice admirable, beaucoup de charme, d'élégance; mais n'ayant pas toute l'énergie que réclame le personnage représenté.

Zerlina, Mme Festa, très bien.

Elvira, Mme Benelli.

REPRISE EN 1820.

Don Giovanni, Garcia, ténor, prodige, type de don Juan, pour moi qui n'ai pu voir Bassi dans ce rôle.

Leporello, Pellegrini, charmant. — **Masetto,** Graziani, bon comique.

Donna Anna, Mme Ronzi-de Begnis, très bien.

Zerlina, Mme Mainvielle-Fodor, diamant, perle, merveille à nulle autre seconde; la meilleure Zerline qu'on puisse imaginer.

Le chef-d'œuvre de Mozart reste à la scène, et reparaît en 1821-24-26-28-29. En cette dernière année, nous voyons:

Donna Anna, Mlle Sontag, prodigieuse, la meilleure de toutes nos donna Anna.

Zerlina, Mme Malibran, charmante.

Elvira, Mlle Sabine Heinefetter, bien.

Leporello, Santini, voix étendue, arrivant sans effort à l'*ut* grave; comique trop vulgaire.

1831. **Donna Anna,** Mme Méric-Lalande.

Zerlina, Mme Malibran.

Elvira, Mme Tadolini, la meilleure de toutes nos Elvires.

1832. **Don Giovanni,** Lablache. Le rôle, jusqu'alors chanté par des ténors, sur notre scène, rentre dans le domaine de la basse pour n'en plus sortir.

1834. **Don Giovanni,** Tamburini.

Don Ottavio, Rubini, merveille.

Leporello, Lablache, merveille.

Donna Anna, Mlle Grisi (Giulia).

1847. Coletti, Mario, Lablache, Tagliafico; Mmes Grisi, Persiani, Corbari.

Quelquefois, dans mes rêveries musicales, évoquant mes souvenirs, je me compose une réunion de virtuoses, et me fais exécuter *Don Giovanni* par Garcia, Rubini, Lablache, Porto, Angrisani, et Mmes Sontag, Mainvielle-Fodor et Ta-

dolini. Je puis vous assurer que tout marche bien, l'ensemble est très satisfaisant.

Quoique le rôle de don Giovanni ait été disposé par l'auteur pour une voix de baryton, les ténors, tels que Tacchinardi, Garcia, qui l'ont adopté, se sont fait applaudir, à Paris, avec plus de franchise et de vivacité que les barytons ou basses. Ces derniers se conformaient pourtant aux intentions de Mozart, tandis que les autres étaient obligés d'élever d'un ton et même d'une tierce *Fin ch'han dal vino*, et de pointer une infinité de passages dans les ensembles. J'en avais fait l'observation, et n'hésitai point à confier ce rôle à Nourrit (Adolphe), lors de la mise en scène de *Don Juan* à l'Académie royale de Musique en 1834. Je transposai le duo *Là ci darem la mano* d'un demi-ton à l'aigu ; l'air *Fin ch'han dal vino* fut élevé d'une quarte. Nourrit, qui l'avait chanté d'abord en *ré*, finit par le dire en *mi bémol*, et je pointai les passages trop graves des ensembles. On se souvient du succès immense de Nourrit dans ce rôle de don Juan, le plus beau de son répertoire, et celui qui fit le plus d'honneur à cet excellent chanteur dramatique. Comme Leporello, je vous donnerai le catalogue des illustres que nous avions pu réunir pour l'exécution du chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Cette liste vous fera juger de l'opulence merveilleuse de notre Académie royale de Musique en 1834.

Don Juan, Adolphe Nourrit.
Don Ottavio, Lafont.
Leporello, Levasseur.
Masetto, Dabadie.
Le Commandeur, Dérivis (Prosper).
Donna Anna, Mlle Falcon.
Zerline, Mme Damoreau.
Elvire, Mme Gras-Dorus.

Lors de mon début au *Journal des Débats*, on m'attaquait de tous cotés ; dans le journal même, je trouvais des anta-

gonistes. Dans un long article dirigé contre ma doctrine, alors vivement accusée d'hérésie, Hoffman disait, à propos de Mozart et de son école : — La musique savante veut toujours son harmonie pleine, soit qu'elle fasse parler Colombine ou Pierrot, soit qu'elle accompagne le grand-prêtre Joad. » Je lui répondis : — On voit bien que ce paragraphe est écrit pour égayer des lecteurs qu'il était difficile de persuader. Écoutez l'introduction de *Don Juan*, le serment d'Ottavio et le duo véhément qui le suit ; écoutez l'air d'Anna, *Or sai chi l'onore ;* défendez-vous s'il se peut d'un frémissement de terreur lorsque la statue impose silence à la joie criminelle de don Juan, ou quand elle vient le sommer de tenir la parole donnée. Pensez-vous que le son rauque des trombones, les ondulations tumultueuses des violons, le *tremolo* des violes, le roulement des timbales, les sanglots des flûtes et des hautbois, le terrible éclat de la trombe infernale, soient bien assortis au caractère des personnages ? Pensez-vous que ce cortége harmonique donné par l'enchanteur Mozart à la voix solennelle du Commandeur, annonce assez bien que l'abîme va s'ouvrir pour livrer le meurtrier aux esprits de ténèbres ? Trouvez-vous que les fragments ici rappelés à votre souvenir aient tous la même physionomie ?

» On peut me reprocher, il est vrai, que tout cela ressemble furieusement au chœur de la noce villageoise, au duo *Là ci darem la mano*, aux airs de Zerlina qui sont d'une simplicité virginale, aux brillantes entrées de don Juan, à l'air qui peint sa folle ivresse avec tant d'énergie. Comme je ne me sens pas assez fort pour défendre Mozart contre de telles objections, je réclamerai pour lui toute l'indulgence des hommes de lettres ; il a si bien réussi dans les autres parties de son opéra, qu'il est juste de lui pardonner ces petites erreurs. XXX, **Réponse à M. Hoffman,** *Journal des Débats* du 21 avril 1821.

— Il faut chanter ou déclamer : si le chant n'est qu'une psalmodie monotone, un récit purement oratoire et sylla-

tique, il vaut bien mieux abandonner la musique pour revenir à l'art des Talma, des Molé, qui montre plus de vérité dans ses détails, quoiqu'une tragédie renferme autant d'absurdités qu'un opéra. Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts; c'est à donner mieux que la nature, que l'art s'engage en l'imitant. Pour cela, tous les arts font une espèce de pacte avec l'ame et les sens qu'ils affectent; ce pacte consiste à réclamer des licences, à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans ces heureuses licences.

» Sachons profiter de la liberté qui nous est accordée: parlons en musique puisque c'est le langage de l'opéra, mais gardons-nous de retenir cet art divin dans les bornes étroites assignées au récit oratoire. Déclamons la phrase poétique, mais que ce soit toujours musicalement, comme l'a fait l'ingénieux auteur de *Don Juan.* Écoutez Leporello lisant son catalogue et mélant de malignes réflexions à cette lecture. Que de finesse, que d'esprit dans cet air merveilleux! Que de richesses étalées dans l'orchestre pour nous faire supporter l'aridité du simple débit! *Voi sapete quel che fa.* Où trouvera-t-on une expression plus vraie de l'ironie, une diction plus juste?

» Rossini sacrifie parfois la déclamation au rhythme et force les mots à suivre le dessin marqué par la phrase musicale. Ce maître a pourtant des morceaux tels que *La calunnia, Miei rampolli, Un segretto d'importanza,* qui sont parfaitement declamés. XXX *Journal des Débats,* 4 avril 1822.

Bien qu'il ne s'élevât qu'à quelques pieds de terre,
Hassan était peut-être un homme à caractère;
Il ne le montrait pas, n'en ayant pas besoin.
Sa petite médaille annonçait un bon coin.
Il était très bien pris : — on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin.

Il était indolent et très opiniâtre ;
Bien cambré, bien lavé, le visage olivâtre,
Des mains de patricien, — l'aspect fier et nerveux.

La barbe et les sourcils très noirs, — un corps d'albâtre.
Ce qu'il avait de beau, surtout, c'était les yeux.
Je ne vous dirai pas un mot de ses cheveux;

C'est une vanité qu'on rase en Tartarie.
Ce pays-là pourtant n'était pas sa patrie.
Il était renégat, — Français de nation ;—
Riche aujourd'hui, jadis chevalier d'industrie,
Il avait dans la mer jeté comme un haillon
Son titre, sa famille et sa religion.

Il était très joyeux, et pourtant très maussade.
Détestable voisin, — excellent camarade.
Extrêmement futile, — et pourtant très posé.
Indignement naïf, — et pourtant très blasé.
Horriblement sincère, — et pourtant très rusé.
Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan déguisé chante sous un balcon?
— Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille ! — On dirait que la chanson caresse

Et couvre de langueur le perfide instrument ;
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.
C'est que tout en est vrai,—c'est qu'on trompe et qu'on aime;

C'est qu'on pleure en riant; — c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois; — c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé ; — c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature :
Tel est le monde, hélas ! et tel était Hassan.

Alfred de Musset, *un Spectacle dans un fauteuil*, **Namouna**, *conte oriental*, § X à XVI.

A cette observation spirituelle et juste, à cette curieuse analyse de la sérénade charmante de *Don Juan*, le musicien

ajoutera que l'accompagnement n'est pas seul à se moquer des langueurs amoureuses du tartufe galant. Le prélude aussi présente son harmonie sous un faux jour. Dès sa troisième mesure il est en *sol*, et l'*ut dièse* sonne toujours, comme si le ton de *ré* n'était pas abandonné, du moment où la basse a déterminé la transition en frappant la quatrième note du ton. Le *sol* à la basse, l'*ut dièse* à la mélodie, offrent en même temps à l'oreille étonnée le sentiment de deux modes bien distincts. Cette opposition singulière, ce doute musical est un trait d'esprit, de génie peut-être. Les ranz des vaches cornés par les bergers suisses font remarquer la même incertitude au regard de la tonalité. Rossini l'a saisie et reproduite heureusement dans l'air de *Guillaume Tell*, que chante Arnold : *Amis, amis, secondez ma vaillance.* Ces trois derniers mots sont modulés à la manière des ranz des vaches, le *fa dièse* se promenant sur un accord en *ut majeur*.

— Le brillant succès que *Don Juan* vient d'obtenir à sa reprise prouve que les dilettantes ne sont pas aussi exclusifs qu'on voudrait le faire penser. S'ils aiment passionnément Rossini, ils adorent Mozart, et n'ont jamais cessé de rendre au prince des musiciens les hommages qui lui sont dus.

» *Don Juan* est sans contredit le chef-d'œuvre de la scène lyrique. Si Mozart n'avait pas produit *la Clémence de Titus*, *les Noces de Figaro, la Flûte enchantée,* ce *Don Juan* lui suffirait pour mériter et tenir la première place parmi les musiciens qui, dans tous les temps, ont excellé dans chacun des quatre genres. La tragédie, le drame, la comédie, l'opéra bouffon, tout se rencontre dans cette admirable composition. La musique ne saurait s'élever plus haut, et réunir avec autant de bonheur la force dramatique et l'enjouement. L'esprit surtout, cet esprit que bien des gens recherchent avec tant de soin et si peu de succès, étincelle à toutes les pages de *Don Juan.* L'esprit de Mozart est franc comme celui de Molière et purgé de tous ces petits moyens, ressource misérable et trop ordinaire des musiciens qui visent à la finesse. On a souvent raisonné sur cette matière, et Mozart, que ses rivaux

et ses émules avaient déjà placé bien au-dessus de tous les compositeurs dramatiques, n'a jamais été mis sur les rangs comme musicien spirituel. Est-ce parce qu'il écrivait sur des paroles italiennes ou sur des livrets allemands? Cela ne devait pas arrêter nos littérateurs : un traité sur l'Épopée embrasse également *la Henriade* et *Jérusalem délivrée*, *la Lusiade* et *le Paradis perdu;* le poème romantique de Klopstock aurait aussi droit au concours. On se restreindrait trop en bornant son examen à *la Pucelle* de Chapelain, au *Moïse sauvé* de Saint-Amand.

» Le seul air de Leporello, *Madamina, il catalogo è questo*, renferme toutes les beautés de la musique théâtrale. D'abord un simple débit tel que les paroles l'exigent, l'orchestre occupe l'attention de la manière la plus agréable pendant la lecture du catalogue; viennent ensuite les détails et les réflexions du malin serviteur; la musique les rend encore plus piquantes par son expression pittoresque, ses réticences, ses images variées, ses finesses incisives ou délicates : c'est le tableau le plus parfait qu'ait jamais produit le génie d'un musicien. Il ne doit point son effet extraordinaire aux prestiges de l'art, à ces combinaisons de sonorité, de vigueur et de mouvement qui préparent l'enthousiasme, entraînent l'admiration, arrachent les applaudissements. Le maître a renoncé pour cette fois à des moyens qui conduisent trop aisément à la victoire; que dis-je? il a pris une route opposée : sa progression est décroissante, et le paisible menuet *andante grazioso* succède à l'air de mouvement.

» Je ne parlerai point de toutes les belles choses que l'on rencontre dans ce chef-d'œuvre de Mozart. Je ne dirai rien de *Là ci darem la mano*, duo ravissant resté sans imitation comme il était sans modèle. Les vers d'Ovide, la prose de Rousseau parlent-ils aussi vivement à l'ame que la musique de Mozart? et jamais poète exprimera-t-il mieux la passion que le *farfallone amoroso* disant : *Non so più cosa son, cosa faccio?* Les deux finales de *Don Juan* ont reçu de justes tributs d'admiration; le premier surtout produit un effet qu'il est impossi-

ble de décrire. Que d'éclat dans la symphonie qui vient annoncer don Juan! quelle délicatesse extrême dans le duo qu'il chante avec Zerline! que de charme et de mélodie dans le trio des masques! La contredanse pourrait-elle avoir plus de grace et plus de folie? le menuet plus de franchise? Et cette péroraison sublime! c'est ici que l'on peut appliquer à Mozart ce vers d'un tragique :

Et mon songe a fini par un coup de tonnerre.

Quel finale! quelle mine éblouissante et féconde! que de fois on est venu puiser dans ce trésor! comme on l'a pillé! croyez-vous qu'il en soit moins riche? Non, le génie est un flambeau; le génie donne sa flamme sans la perdre.

» *Fin ch' han dal vino* a fait tant de plaisir que le public a desiré l'entendre une seconde fois, comme à l'ordinaire. Garcia le chante avec autant de vivacité que de verve. Cette ardeur, cette fougue musicale ne lui fait pas négliger son exécution et ralentir la mesure sur aucun point; il sait se ménager à propos afin de préparer, d'assurer ses rentrées. Chanteur adroit, subtil et puissant, il nous donne des trilles bien battus, des tenues bien fermes au moment où il aurait le droit de paraître essoufflé. Cet air est d'une rapidité sans égale, il est syllabique, il se dérobe à l'attention, et si l'on veut le suivre il faut voler avec lui. » XXX *Journal des Débats*, Chronique musicale du 6 décembre 1823.

Dans une représentation de *Don Giovanni* que la famille Garcia donnait à New-York, en 1825, le chœur, l'orchestre, les acteurs subalternes, américains, naturels du pays et tant soit peu sauvages, se troublèrent de telle sorte que la strette du premier finale tourna subitement au charivari. Garcia s'efforçait en vain de ramener l'ordre, de rétablir la mesure, l'ensemble et l'intonation; sa troupe indisciplinée avait pris le mors aux dents et ne pouvait sentir la bride ni l'éperon; chacun vociférait, hurlait au hasard; c'étaient les fureurs bizarres, les dissonantes clameurs des noirs habitants du désert, une effroyable cacophonie. Tout à coup Garcia, l'épée

à la main, abandonnant son rôle de don Giovanni pour s'emparer de celui de chef de musique, s'avance jusqu'à la rampe, et s'écrie : — C'est une infamie, un crime de lacérer ainsi le chef-d'œuvre de Mozart; arrêtez, arrêtez ! paix-là ! silence ! à vos places, et recommençons. »

Ce *quos ego*, qu'une voix tonnante lançait, remit tout le monde au port d'armes. Le silence rétabli dans les rangs, chacun reprit le poste qu'il occupait avant la mêlée générale; recommencé, conduit avec plus d'attention et de soin, le finale arriva jusqu'à sa dernière mesure sans encombre apparent; et le public salua cette revanche prise à l'instant même de la déroute, par des applaudissements unanimes, des transports d'enthousiasme, adressés à l'armée chantante, sonnante, et surtout à son brave et prudent général.

Dans *Otello*, Garcia, ses filles Mariette, Pauline, son fils Manuelito, Mme Garcia, secondés par quelques beaux-frères et cousins, représentaient Otello, Desdemona, Yago, la confidente, Rodrigo, Elmiro; c'est ainsi que ces troubadours illustres voyageaient en famille dans les Deux Amériques.

— La scène de l'invitation a fait rire plus qu'à l'ordinaire : *il vecchio buffonnissimo*, qui se tient mieux à table qu'à cheval, s'est empressé de descendre de sa monture afin d'arriver plus tôt chez son amphitryon. La toile de fond n'était pas descendue sur le groupe de marbre, que la statue avait déjà quitté son poste. Toute l'assistance a ri : je ne crois pas que l'on ait trouvé cette retraite ridicule. La statue n'arrive point à cheval dans la salle du banquet; il faut donc qu'elle se désarçonne pour s'acheminer vers les lieux où l'on soupe.

» Une autre circonstance est venue égayer une scène plus sérieuse encore. Lorsque les diables armés de leurs torches sont sortis de l'enfer pour préluder aux tourments du libertin incorrigible : on pensait que ce malheureux était abandonné de tout le monde, et qu'une fois entre les mains de Satan et de ses suppôts, aucune voix ne priait pour lui. La tendresse filiale s'est chargée de ce soin pieux : Mme Malibran (Zerlina), qui depuis une heure avait quitté la scène, était venue se

placer parmi les spectateurs, et de sa loge, très-rapprochée du théâtre, elle a prié messieurs les lutins de prendre garde à ce qu'ils faisaient, et de traiter son père avec toute la douceur et les ménagements que la situation pouvait permettre.
Idem, idem, 7 décembre 1829.

— Cette *Semiramide*, cette *Matilde* dont les représentations étaient si peu suivies, ce *Barbiere* que l'on négligeait parce qu'on ne pouvait y entendre avec plaisir que des variations exécutées avec un instrument vocal d'une délicatesse, d'une agilité merveilleuses, ce *Don Giovanni* reçu d'abord avec une froideur, une incertitude dont les dilettantes ont déjà fourni plus d'un exemple, tout cela devient admirable, ravissant; on se presse, on s'étouffe parce qu'une des cantatrices favorites (Mlle Sontag) est sur le point de nous quitter. On prodigue l'argent, on paie triple pour avoir exactement ce que le directeur offrait depuis trois mois aux prix ordinaires. Le public a plus d'un trait de ressemblance avec Derneville, personnage de la jolie comédie que l'on joue au théâtre de Madame; ce mari ne songe à donner des diamants à sa femme que lorsqu'il voit qu'elle fait ses préparatifs pour lui être infidèle; il se ravise au moment où la sensible Caroline va s'embarquer pour le pays des illusions amoureuses.

» Deux représentations de *Tancredi* nous ont montré Mme Malibran à coté de Mlle Sontag. Il est vrai que ces deux virtuoses paraissent aussi dans *Don Giovanni*, mais d'une manière qui présente moins d'intérêt. La fille du Commandeur ne concerte point avec la jeune fiancée; les deux rôles sont beaux, mais leur isolement respectif ne permet pas de jouir du charme délicieux, de l'effet magique produit par la réunion de deux voix admirables qu'une même intelligence semble conduire. Je n'ai jamais rien entendu de plus parfait, en exécution, que les duos chantés par Mmes Sontag et Malibran. D'abord, les deux instruments s'accordent à merveille : leur timbre, diversement caractérisé, sans offrir aucune disparate, permet de suivre les deux parties quand elles se croisent. Je les comparerais à la flûte concertant avec

la clarinette, si ces instruments, mis en jeu par les plus habiles virtuoses, pouvaient donner une idée des accents gracieux et pathétiques des deux cantatrices. Toutes les nuances d'expression, tous les effets d'harmonie et de vocalisation, de douceur et d'énergie, de vitesse ou de lenteur, sont calculés et rendus avec une exactitude inconcevable, et cette exactitude est produite par le sentiment de la musique, et n'a rien qui puisse faire présumer qu'un semblable langage soit réglé par des blanches et des noires, des soupirs et des pauses, et qu'il y ait dans le voisinage un chef d'orchestre qui batte la mesure. C'est un orgue expressif touché par une seule main.

» Je ne sais pas jusqu'à quel point les partisans de Mme Malibran et ceux de Mlle Sontag peuvent s'être rapprochés dans ces derniers jours solennels, et si l'on a remarqué des conversions de part et d'autre. Je n'assistais point à la distribution des couronnes et des bouquets, je n'ai pu juger de la sincérité des hommages réciproques adressés par chacune de ces dames à sa contre-partie, si toutefois on peut se fier aux protestations faites en scène par des actrices si bien exercées à l'expression des sentiments qu'elles n'éprouvent point; et pourtant je ne crains pas d'affirmer qu'il n'existe aucune rivalité de talent et de voix entre Mlle Sontag et Mme Malibran. On dira que leur emploi n'est pas le même, qu'elles suivent une route différente. Est-ce une raison suffisante? Un ténor n'a-t-il jamais disputé la faveur du public à son camarade le baryton?

» Lavater a cru pouvoir connaître le caractère des personnes, sur l'inspection de leur physionomie et même de leur écriture. Un duo chanté par deux virtuoses est un diagnostic plus certain. Cette fraternité musicale, cet accord toujours parfait, cette union constante de deux voix qui se soutiennent mutuellement, cette prévoyante réciprocité de services, ne peuvent exister qu'entre deux personnes qui travaillent ensemble, et l'amitié prépare ainsi les succès du talent. Mais n'a-t-on vu jamais un chanteur sacrifier l'effet d'un duo, susciter, amener des accrocs, renvoyer la balle

avec perfidie et faire tomber son rival dans le piège, pour se relever lui-même dans une cavatine victorieuse? Perdre un œil n'est rien, si l'on crève les deux yeux du voisin; cette compensation offre trop d'avantages pour ne pas consoler bien des gens.

» Je ne parlerai point des transports, de l'enthousiasme, du ravissement que les dilettantes ont fait éclater à ces dernières représentations. C'était, comme disent les Italiens, un véritable fanatisme, et cependant une dame trouvait que le public était froid envers Mlle Sontag. — Pourtant rien ne manque à son triomphe; on jette des bouquets, des couronnes..... — La belle chose! cela s'est toujours fait; on devrait jeter les banquettes sur le théâtre; il faut se montrer inventif en trouvant des moyens nouveaux. » *Idem, idem*, 19 janvier 1830.

— Un opéra qui, depuis quarante-cinq ans, a paru sur la scène et s'est fait jour à travers les nuages de l'ignorance et de la prévention; qui, ferme comme un roc au milieu des tempêtes et des révolutions de la scène lyrique, a vu les systèmes se succéder tour à tour, et la mélodie, immolée sans pitié comme sans remords aux fureurs de l'orchestre, reparaître ensuite aussi brillante et plus ornée après avoir soumis ce rival redoutable, un opéra que l'avalanche rossinienne a respecté, doit être un chef-d'œuvre, une merveille de l'art. *Don Giovanni*, mis au monde en 1787, est venu jusqu'à nous; l'épreuve la plus dangereuse est faite, et c'est peu lui promettre que d'assurer pour cent ans son existence théatrale.

» Lorsqu'on entend de la musique du siècle dernier, que dis-je, de l'an X de la république, on est tout disposé, tout prêt à faire des concessions, en disant: — C'était la mode alors, ses défauts sont ceux de l'époque, sachons les tolérer pour applaudir de belles choses. » Mais à l'égard de *Don Giovanni* et des autres prodiges créés par Mozart, il faut tenir un autre langage. Si l'on veut bien se reporter au temps où cet enchanteur écrivait, le mérite de l'auteur et de l'ouvrage va

paraître plus grand encore. Ces tours de mélodie dont nous admirons l'élégance et la régularité, ces artifices d'harmonie, ces jeux d'orchestre d'une originalité piquante, cette manière de grouper les instruments en appropriant leurs voix à l'effet dramatique, cette clarté ravissante que les explosions du chœur et de l'orchestre ne troublent jamais, cette vigueur, cette inépuisable variété de dessins, toutes ces merveilles étaient des créations. C'est dans sa tête que Mozart les a trouvées; on a pu l'imiter et ses adroits successeurs ont usé largement des avantages de leur position. Mozart n'a consulté que son génie; ses devanciers et ses contemporains, qu'il avait d'abord imités dans ses premiers ouvrages, ne lui présentaient aucun type qu'il jugeât digne d'être reproduit. Le géant de *Don Giovanni* quitta bientôt la route que le bambin auteur de *Lucio Silla*, de *Mitridate*, avait suivie; il lui fallait d'autres armes pour conquérir le monde musical; Mozart les devina, les forgea de sa propre main.

» Si le public se porte en foule aux représentations de *Don Giovanni*, ce n'est point pour satisfaire aux devoirs qu'impose une vieille admiration, et pour apporter encore un tribut au pied de l'idole si longtemps adorée. Lorsqu'il s'agit des jeux de la scène, le devoir n'est rien, c'est le plaisir seul qui rassemble les amateurs dans une salle de spectacle; et quand les chefs-d'œuvre de Mozart sont bien exécutés, on est sûr de ne pas manquer le but. » *Idem, idem*, 15 février 1831.

— Il fallait un piédestal digne de la statue, un musée où le sublime tableau de Mozart vînt s'offrir à l'admiration publique avec la pompe, l'éclat qu'il réclamait en vain depuis si longtemps. L'Opéra de Paris vient d'ouvrir son théâtre à *Don Juan*, et le colosse y est entré tout entier, sa voix formidable a sonné dans cette vaste enceinte, son brillant cortége a défilé pour la première fois devant la foule des amateurs, Donner à ce prodige musical la puissance d'exécution qu'on lui avait refusée jusqu'à ce jour, montrer ce *Don Juan* tel que Mozart l'avait conçu, tel que Hoffmann l'avait rêvé, le doter

si libéralement des richesses de la peinture, des séductions de la danse et des prestiges du spectacle, était encore une œuvre d'art et de dévouement. Le succès a passé toutes les espérances. Le finale du second acte électrisait l'assemblée, on se levait sur les banquettes, on poussait des cris d'admiration, les scènes terribles du dénouement ont produit la plus vive impression, les applaudissements ont éclaté dans toute la salle à chaque morceau brillant, et les marques d'hilarité, le silence profond, imposant de l'assemblée indiquaient tour à tour qu'elle se plaisait aux scènes joyeuses du drame, ou que la statue la tenait sous sa magique influence.

» Tout ce que la tragédie a de plus effrayant, le meurtre, les apparitions fantastiques; tout ce que la comédie a de plus facétieux, tous les contrastes que le musicien sollicite se rencontrent ingénieusement combinés dans le livret de *Don Juan*, chef-d'œuvre du livret d'opéra, comme la musique de cet ouvrage est le chef-d'œuvre de la partition dramatique. Les traducteurs l'ont fidèlement suivi en adoptant les idées d'Hoffmann qui fait donna Anna amoureuse de son ravisseur; donna Anna meurt de douleur ou s'empoisonne et son cadavre offert aux regards du coupable, le convoi de l'infortunée défilant sous ses yeux avec les ombres des victimes qu'il a faites sont le prélude horrible des supplices qui lui sont réservés en enfer. Je ne parlerai point du sujet de la pièce, je l'ai fait connaître en indiquant les nuances légères introduites par les auteurs français dans le livret italien pour arriver à la donnée d'Hoffmann et motiver le spectacle fantastique du dénouement. Leur traduction est excellente, irréprochable au regard de la musique; dans les scènes de récitatif simple, ils ont écrit sans contrainte, et le charme de leur poésie, la fraîcheur des idées, se sont fait jour à travers le voile mélodique. La scène de séduction entre Zerline et don Juan, et plusieurs autres ont été remarquées et saluées par des témoignages unanimes d'approbation. Le sublime récitatif d'Anna, l'air brillant de folie de don Juan, les couplets de la sérénade, la scène du repas doivent être

mis en première ligne. Les traducteurs travaillaient sur un admirable canevas, c'est avec talent qu'ils l'ont brodé.

» Au premier acte le rideau se lève sur une rue de Burgos, l'hotel du Commandeur est en partie vu de face, et l'œil pénètre jusque dans la cour à travers les portiques. Ce décor charmant, présenté d'abord pendant la nuit, revient ensuite vers la fin du premier acte et paraît au grand jour. Comme les effets de lumière ne sont pas les mêmes dans l'une et l'autre position, que les ombres ont bien plus de vigueur pendant la nuit, on a fait ce décor à deux éditions, c'est absolument le même dessin reproduit sur d'autres toiles avec des teintes différentes. Certes, on ne saurait donner plus de soins à la recherche de la vérité, c'est faire en deux façons un thème que d'autres se contenteraient d'ébaucher d'une seule manière. L'idée et l'exécution de ce tableau si remarquable appartiennent à M. Despléchins. Un riant paysage succède à la rue de Burgos; on voit ensuite le parc de don Juan et son magnifique chateau; des orchestres intérieurs appellent les danseurs au bal. Ils arrivent en foule et montent le perron, seigneurs et paysannes, dames et chevaliers; des groupes de masques précèdent et suivent les trois masques dont la venue doit troubler la fête du chatelain don Juan. Ces masques peuvent garder l'incognito, se perdre dans la mêlée. Jusqu'à ce jour on nous les avait plantés avec leurs noires enveloppes au milieu d'une troupe de paysans ; seuls ils étaient en domino, avec de curieux bérets à plumes blanches, parmi des villageois. Ce décor, dont l'effet d'optique est surprenant, où l'on admire une allée qui fuit au loin, et dont les arbres, frappés par le soleil d'Espagne, sont d'une transparence, d'une légèreté parfaite, est l'œuvre de M. Cicéri.

La salle de bal, somptueuse, magnifique, avec ses trois orchestres placés dans des tribunes, une autre rue de Burgos, où l'on voit la maison d'Elvire, un enclos formé par des ruines mauresques, effet de nuit fort ingénieux, viennent tour à tour charmer les yeux du spectateur. La chambre d'Anna, tendue en noir, où l'on remarque le portrait du

Commandeur, est d'un beau caractère; les ornements, les meubles, tout est en harmonie avec ce séjour de douleur et de deuil. Nous la quittons pour un lieu plus triste encore, le cimetière. Le monument du Commandeur est sur les premiers plans, il occupe toute la scène; la statue s'y montre sous un dôme de marbre, et tient son rang de personnage principal. Une enceinte circulaire de tombeaux, gisants sous des arcades, ferme le théâtre de tous les cotés, et de longs cyprès, des obélisques funèbres se dessinent à l'horizon, sous un ciel dont la lune a bruni l'azur. Le public n'a pu retenir ses transports d'admiration en voyant ce tableau magique se développer à ses yeux. Jamais scène d'opéra ne fut écoutée avec plus d'intérêt et d'attention; on regardait, on écoutait avec passion : tous les spectateurs étaient penchés vers le théâtre.

» Cette statue n'est point un acteur sur lequel on a jeté quelques aunes de flanelle pour en faire un homme blanc. Dérivis est vêtu de pierre, comme un chevalier est bardé de fer, et cette cuirasse de marbre qu'il porte sur son piédestal et dont l'effet est calculé, modelé pour la hauteur du tombeau, n'est pas la même qu'il nous montre dans le salon de don Juan. Puisque la statue arrive sous nos yeux elle doit prendre d'autres formes, le Napoléon de bronze ne saurait être placé plus bas que le faîte de sa colonne. Où trouver une telle perfection dans les grandes choses comme dans les détails les plus petits, si ce n'est à l'Opéra de Paris? Tous les chevaliers qui reposent autour du Commandeur sont représentés par des statues en ronde bosse, et de chaque point de la salle on les voit diversement éclairés par les rayons de la lune. Ce décor superbe est de M. Feuchères à qui nous devons encore la chambre d'Anna.

» La salle de marbre où l'on sert le banquet de don Juan, salle à manger caractérisée par ses sculptures, la table resplendissante de lumières, couverte de vaisselle où les mets les plus exquis se succèdent avec rapidité, apportés par vingt serviteurs, et déposés par deux jolis pages galamment

ajustés, des danseuses formant des groupes voluptueux dont la cadence et les figures changent toutes les fois que les musiciens du maître de la maison passent d'un air de *la Cosa rara*, à ceux des *Pretendenti* ou des *Nozze di Figaro*; joignez à tant de charmes réunis la folle gaieté, la noble insolence de don Juan, les lazzi de Leporello, les plaintes d'Elvire, et vous verrez que cette scène du repas, jusqu'à ce jour si vide, si languissante, a pris une nouvelle vie; c'est un tableau ravissant dont l'éclat éblouit après l'aspect lugubre des tombeaux. La statue arrive et renverse, détruit ce palais brillant, ce séjour de joie et de débauche, la salle s'écroule et l'on voit sur les rampes immenses du parc qui l'entoure, une foule de femmes vêtues de blanc, portant des flambeaux; elles entourent le cercueil d'Anna et chantent le chœur foudroyant du *Requiem* de Mozart, *Dies iræ*. Ce dernier effet a produit une sensation que je ne chercherai point à décrire. Ce magnifique décor est de M. Cambon. XXX. *Le Constitutionnel*, 13 mars 1834.

Et pourtant ce *Don Juan*, ce chef-d'œuvre de Mozart, cet opéra sans rival, si bien équipé, si bien exécuté sur notre grande scène lyrique est depuis cinq ans abandonné! Mozart aurait-il cessé de plaire aux Français ? Non sans doute; mais la musique de ce maître est riche, complète, réelle : une mélodie exquise, abondante y brille au milieu des combinaisons suaves, énergiques et savantes de l'harmonie; l'esprit surtout, l'esprit y domine. Pour le chant il faut absolument des chanteurs; six rôles de la plus haute portée leur sont offerts, et notre Académie nationale de Musique n'a pas toujours deux virtuoses à sa disposition; tandis que rien n'est plus facile que d'agglomérer une troupe d'acteurs suffisamment idoines pour gesticuler, se promener, pousser même des cris plus ou moins acerbes dans un opéra-franconi.

L'abbesse Lélia de George Sand est un don Juan du sexe féminin. Voir le chapitre LXII de *Lélia*, portant ce titre *Don Juan*, page 95 du second volume de l'édition de 1842, in-18, Paris, Perrotin.

Voici comment un journal d'Allemagne distribuait les premières charges et dignités d'un grand empire.

ROYAUME DE LA MUSIQUE.

Mozart, roi.
Gluck, premier ministre.
Méhul, son premier secrétaire.
Hændel, ministre des cultes.
Haydn, chancelier.
Beethoven, généralissime.
Cherubini, ministre de l'instruction publique.
Bach (Sébastien), ministre de la justice.
Weber (Charles-Marie), intendant de l'Opéra.
Spohr, maître de la chapelle royale.
Mendelssohn, directeur général des concerts.
Paër, conservateur de la collection d'antiquités.
Spontini, artilleur.
Meyerbeer, banquier de la cour.
Rossini, fournisseur des diamants de la couronne.

L'AMOUR MÉDECIN.

MOLIÈRE, 1665.

ACTE I, SCÈNE II.

SGANARELLE.

Aurais-tu envie d'apprendre quelque chose? et veux-tu que je te donne un maître pour te montrer à jouer du clavecin?

On dit, on imprime encore de nos jours, au grand scandale des musiciens, *toucher du piano*, *toucher de l'orgue*, *pincer de la guitare*, *pincer de la harpe*. On ne touche pas, on ne pince pas de quelque chose. Le plus singulier, c'est que la même personne, qui vient d'employer ces locutions vicieuses, vous répondra correctement si vous la heurtez ou si vous la pressez avec les doigts : — Vous m'avez touché le coude, vous m'avez pincé le bras. »

Vous verrez que Bruéis et Palaprat ont fait dire à M. Grichard, dans *le Grondeur* : — Je t'ai défendu cent fois de racler ton maudit violon. » Ils se sont gardés avec soin d'écrire *racler de ton violon*, car on ne racle pas plus *du* violon, qu'on ne touche *du* clavecin.

Jouer des instruments, c'est exécuter sur ces instruments des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants, les accompagnements notés pour eux. Le mot *jouer* étant devenu générique, (et c'est en cette qualité que Molière l'emploie,) s'applique maintenant à tous les instruments.

En 1581, le mot *air* n'étant pas encore adopté par les musiciens, on disait *son* pour indiquer une pièce de musique sonnée sur quelque instrument, d'où *sonate*, *sonnerie*, *sonnet* même, nous sont venus. Voyez la partition du *Ballet comique*

de la Royne, très bien imprimée par Adrian Le Roy, Paris, 1582, in-8. Vous y verrez *son du premier ballet, son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin.*

On disait autrefois *sonner du violon, de la flûte, du hautbois, de la trompette, toucher l'orgue, le clavecin, donner du cor, jouer des castagnettes, blouser les timbales, battre le tambour, pincer la harpe, la guitare*, et même *guitariser*.

> Je pense quand la nuit il a guitarisé,
> Que j'en ai tout le jour le cœur martyrisé.
>
> SCARRON, *Jodelet duelliste.*

Le mot *jouer* a remplacé tous ces termes propres; il en résulte le double avantage :

1° De simplifier le langage et de prévenir toute fausse application, telle que *toucher le hautbois, donner de la harpe.*

2° De pouvoir consacrer ces mêmes termes propres à des actions tout à fait étrangères à l'art musical, quoiqu'elles s'opèrent par les moyens qu'il fournit. Ainsi nous dirons *sonner de la trompette, blouser les timbales, donner du cor, battre le tambour*, lorsqu'il s'agira d'une marche de cavalerie, d'une chasse à courre, ou de l'appel d'un corps de fantassins.

L'Académie pourtant... mais faut-il se fier à l'Académie ? On sait que son *Dictionnaire* présente les contradictions les plus singulières ; cette demoiselle est vieille et se permet trop souvent de radoter, en musique surtout.

L'Académie nous dit en sa dernière édition, 1835, que le verbe *pincer* est ordinairement neutre quand il s'agit d'instruments dont on ne joue que de cette manière ; et l'on peut dire à la rigueur *pincer de la harpe*, sans être trop ridicule aux yeux des personnes qui ne sont pas musiciennes. Mais si le verbe actif *pincer* a la faculté de devenir neutre quand il passe à travers les cordes d'une harpe, pourquoi le verbe *toucher*, dont l'activité n'est point contestée, n'a-t-il pas la même licence quand on en fait l'application au clavier d'un piano ? Souffle-t-on, pince-t-on, racle-t-on *du* piano ? Point du tout. On en tire des sons en le touchant, on ne saurait en

jouer d'aucune autre manière. L'Académie défend expressément de *toucher du piano*, l'Académie permet de *pincer de la harpe;* l'Académie a-t-elle songé sérieusement à toute la bouffonnerie de son antithèse grammaticale?

Quand on se constitue en cour suprême, on ne doit pas juger sur des ouï-dire. Il faut rendre de bons arrêts, dicter des lois fermes et précises, les motiver par d'excellentes raisons. Lorsqu'un théoricien souffle le froid et le chaud, il souffle toujours une bêtise.

Puisque l'Académie n'ose pas condamner *pincer de la harpe*, elle devrait approuver *partir à la campagne, voyons voir, un habit mangé aux vers, le jour de la Noël, il fallait que je vienne, l'ormoire, la castonnade, les nantilles, le caneçon de lanquin, l'arbre sèche, la terre sec, un bel oie, de bons noix, nous deux ma sœur*, c'est-à-dire *ma sœur et moi, cacaphonie, un aigledon, il est enthousiasme, fixer* au lieu de *regarder fixement, peu fortuné* pour *peu riche, sous ce rapport* au lieu de *à cet égard, de suite* pour *tout de suite, il a dû beaucoup souffert, se rappeler de* au lieu de *se souvenir, éviter cette peine* au lieu de *épargner cette peine*, et cent autres solécismes ou barbarismes si familiers aux Parisiens, que l'usage semble les autoriser.

— Mlle Jacquet, dès sa plus tendre jeunesse, fit connaître des talents et des dispositions extraordinaires pour la musique et pour l'art de *toucher le clavecin*. A peine avait-elle quinze ans, qu'elle parut à la cour. Le roi eut beaucoup de plaisir à l'entendre *jouer du clavecin*, ce qui engagea Mme de Montespan à la garder trois ou quatre ans auprès d'elle pour s'amuser agréablement, de même que pour le plaisir des personnes de la cour qui lui rendaient visite, en quoi la jeune demoiselle réussissait très bien. » TITON DU TILLET, *le Parnasse français*, page 635.

Vous voyez que nos anciens écrivaient et parlaient correctement.

Mlle Jacquet épousa Marin de La Guerre, organiste de Saint-Séverin, et fit représenter, en 1694, *Céphale et Procris*, opéra en cinq actes, dont elle avait composé la musique.

Mmes Penon et de La Plante, Mlles Guyot et Certain brillaient au premier rang des clavecinistes féminins, à la même époque. La Fontaine donne de grands éloges à Mlle Certain, dans l'épître adressée à M. de Niel, et non pas *de Niert*, encore moins *de Nyert*, comme on l'a presque toujours imprimé.

Je suis la fille du génie,
Qui sous le beau nom d'*harmonie*,
Réunis dans mes sons tous les charmes du chant ;
Et respectant les lois du dieu qui m'a formée,
Je reste dans Ruckers (1) captive et renfermée,
Et j'attends pour sortir la Certain ou Marchand.

LAINEZ.

— On joue présentement à l'Hotel de Bourgogne *l'Amour malade*, tout Paris y va en foule, pour voir représenter les médecins de la cour, et principalement Esprit et Guénaut, avec des masques faits tout exprès. On y a ajouté Desfougerais, etc. Ainsi l'on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. » GUY PATIN, *lettre du 25 septembre* 1665.

En acceptant le jugement porté sur ces médecins par leur confrère Guy Patin, plusieurs écrivains ont démenti la circonstance des masques. Ils auraient dû combattre et réfuter l'opinion si clairement exprimée par un docteur, que son état et sa causticité naturelle tenaient à l'affût de tout ce qui se faisait et se disait à l'égard des médecins. Vous voyez que Molière avait soin de donner à ses acteurs des masques ressemblants aux originaux mis en scène. Le masque était encore en usage pour certains rôles, et n'a cessé de l'être à la Comédie-Française que cent ans plus tard. Molière avait pris le masque pour représenter Mascarille dans *l'Étourdi* comme dans *les Précieuses ridicules* ; il se plut à le donner, quatorze ans après, à ses acteurs Hubert et Du Croisy, quand ils

(1) Hans Ruckers, d'Anvers, le plus habile et le plus célèbre des facteurs de clavecins. On disait *un Ruckers* pour désigner un excellent clavecin.

jouèrent les rôles d'Argante et de Géronte, dans *les Fourberies de Scapin*.

A la reprise de cette comédie, en 1736, Dangeville et Dubreuil se montrèrent fidèles à la tradition. — C'est la seule pièce restée au théâtre, où l'usage du masque se soit conservé, dit le *Mercure de France*, mai 1736, page 991; le personnage du fourbe Scapin est très bien rempli par le sieur Armand. Molière avait fait ce rôle pour Brécourt, excellent comédien de sa troupe, auquel Raisin succéda, et nous avons vu jouer ce caractère pendant longtemps, avec toutes les graces, la légèreté, la finesse possibles, par le sieur de La Thorillière, dernier mort. »

C'est Pradon qui, le premier, rendit justice à Molière, en réfutant ces vers de Boileau :

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Pradon le reconnut, et nous devons l'en féliciter.

— Les masques dont usaient les comédiens de l'antiquité faisaient perdre aux spectateurs le plaisir de voir naître les passions, et de reconnaître leurs différents symptômes sur les visages des acteurs. Toutes les expressions d'un homme passionné nous affectent bien, mais les signes de la passion, qui se rendent sensibles sur son visage, nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui se rendent sensibles par le moyen de son geste et de sa voix. *Dominatur autem maximè vultus*, dit Quintilien.

» Cependant les comédiens des anciens ne pouvaient pas rendre sensibles sur leur visage les signes des passions. Ils quittaient rarement le masque, et même il y avait une espèce de comédiens qui ne le quittaient jamais. Nous souffrons bien, il est vrai, que nos comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des signes des passions qui peuvent être marqués par leur visage. Ces signes consistent autant dans les altérations qui surviennent à la couleur du visage que dans les altérations qui surviennent à ses traits. Or le rouge dont il est

à la mode, depuis vingt ans, que les hommes mêmes se barbouillent avant de monter sur le théâtre, nous empêche d'apercevoir les changements de couleur, qui dans la nature font une si grande impression sur nous. Mais le masque des comédiens anciens cachait encore l'altération des traits que le rouge nous laisse voir. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture ;* Paris, 1719.

Molière a-t-il changé le titre de sa comédie? de *l'Amour malade* a-t-il fait ensuite *l'Amour médecin*, en ajoutant des membres à sa famille de médecins, déjà si réjouissante pour le public parisien, qui s'y portait en foule? Non ; Guy Patin se trompe. Il a mis évidemment un mot pour un autre. On avait produit en scène, à la cour, un ballet ayant nom *l'Amour malade ;* et le docteur a pu confondre ces deux titres, qui se rapportaient également à sa profession.

— On fait ici, en deux tomes, le recueil de toutes les comédies de Molière. » GUY PATIN, *lettre du 24 avril* 1666.

Cette édition parut en effet chez Claude Barbin.

Griselle (Séraphin), barbier-chirurgien, avait surpris sa femme en conversation légèrement criminelle avec le médecin Cressé (Pierre). Le Figaro s'était vengé rudement sur les épaules du docteur égrillard, qui fut assez imprudent pour en appeler aux tribunaux. Ennemi juré des barbiers et des apothicaires, Guy Patin nous conte l'aventure, et dit : — Il n'y a rien encore de jugé touchant l'affaire de M. Cressé. Le procès est seulement sur le bureau, mais tout le monde en parle, et se raille du médecin qui se devait contenter de ce qu'il avait eu, sans se plaindre en justice, et même on dit que M. Molière en veut faire une comédie. Cela pourra bien arriver, car dorénavant l'on est las de pleurer, on ne cherche qu'à rire, à l'exemple des dieux de la terre qui rient tant qu'ils peuvent du malheur d'autrui. » *Idem* 23 novembre 1669.

— Le procès de M. Cressé n'avance point ; on m'a dit que M. de Molière prétend en faire une comédie ridicule, ayant pour titre *le Médecin fouetté et le Barbier cocu*. » *Idem*, lettre du 25 décembre 1669.

Molière eut sans doute d'autres chiens à fouetter, et laissa là son projet de comédie. Le procès ne fut pas même plaidé. Le barbier cocu, mais battant et content, reçut de l'or en échange des coups de baton qu'il avait administrés. Ce dénouement était pourtant bien digne de Molière. Le médecin fouetté portait le nom de *Cressé*, nom de la mère de notre illustre poète. Molière ne voulut peut-être pas mettre en scène un de ses parents du coté maternel.

— On l'avait fait voir à tout ce qu'il y avait d'oculistes, de chirurgiens et même d'opérateurs plus fameux; mais les remèdes ne faisant qu'irriter le mal, comme on craignait que l'ulcère ne s'étendît enfin sur tout le visage, trois des plus habiles chirurgiens de Paris, Cressé, Guillard et Dalencé, furent d'avis d'y appliquer au plus tôt le feu. » RACINE, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal.*

Cressé, tout médecin fouetté qu'il était, figure ici d'une manière très honorable pour son talent.

Guy Patin écrit tour à tour *M. Molière* et *M. de Molière.* Quelques historiens pensent que l'auteur du *Misanthrope* et de *Tartufe* était appelé tout simplement *M. Molière* par le plus grand nombre de ses contemporains; que dans aucune des signatures que l'on a de lui, cet écrivain n'a fait précéder son nom de la particule nobiliaire; et que, dans *l'Impromptu de Versailles*, il nomme sa femme *mademoiselle Molière.* J'avais déjà fait cette dernière observation, pour en tirer une conséquence tout opposée à l'opinion de ces historiens.

La femme d'un bourgeois était appelée *mademoiselle,* le titre de *madame* ne se donnait qu'aux épouses des nobles, elles ne le prenaient anciennement qu'au moment où leurs maris étaient reçus chevaliers; mais les femmes des bourgeois étaient appelées *mademoiselle de,* et non pas *mademoiselle* tout court. La particule *de,* placée après *mademoiselle,* était un signe patent, irrécusable de roture, une espèce d'ironie constante, qui désignait la demoiselle devenue la propriété d'un bourgeois. Ma grand-mère, Catherine Gaussen, femme

d'un notaire, a toujours été nommée *mise de Blaze*, **mademoiselle de Blaze**, depuis son mariage jusqu'en 1802; tandis que ma mère, Thérèse Brun, d'Apt, arrivant plus tard, en 1782, à l'époque où nous étions en progrès de civilisation, reçut le titre de *madame* à l'instant de son mariage, bien qu'elle fût aussi la femme d'un notaire (1). L'habitude était prise dès longtemps à l'égard de ma grand-mère ; et, pendant vingt ans, elle fut traitée plus familièrement que sa bru (2). Nous avions dans la maison mademoiselle de Blaze et madame Blaze.

Quand le titre de *madame* se plaçait sur une bourgeoise, la particule était supprimée.

Molière, nommant sa femme *mademoiselle Molière*, a voulu, sinon l'anoblir, au moins la distinguer de la foule roturière.

Des services divers que les feudataires rendaient à leurs seigneurs naquirent les divers degrés qu'il y avait parmi la noblesse et les différents noms de *chevalier*, *écuyer*, *banneret*, *bachelier*. La plus haute dignité de l'homme de guerre était celle de chevalier. Il n'y avait que les chevaliers que l'on traitât de *monseigneur*, il n'y avait que leurs femmes qui se fissent appeler *madame*. Jeanne d'Artois, princesse du sang, qui, le jour même de ses noces, devint veuve de Simon de Thouars, comte de Dreux, ne se remaria point, et ne prit jamais d'autre titre que celui de *mademoiselle de Dreux*, parce que le comte son mari n'avait d'autre grade que celui d'écuyer lorsqu'il fut tué dans un tournoi, six heures après leur mariage.

Raoul comte d'Eu, connétable de France, perdit la vie, en 1344, aux joutes d'agrément qui se firent pour le mariage de

---

(1) Blaze (Henri-Sébastien), théologien, littérateur, musicien, membre associé de l'Institut, classe des Beaux-Arts, de 1800 à 1833. Voyez la *Biographie* de Michaud, supplément.

(2) *Nora*, de *nurus*, sonne bien plus agréablement; *felen*, *felena*, affranchissent le provençal des sottes périphrases, ou des mots composés, *petit-fils*, *petite-fille*.

Philippe de Valois. Quarante-deux chevaliers et pareil nombre d'écuyers restèrent morts sur la place au tournoi de Nuits. Pour les facéties de ce genre, voyez La Colombière, au chapitre XVII *Des tournois à fer esmoulu et à outrance, et des accidens funestes qui y sont arrivés*, tome 1, page 252.

Les nobles hommes eurent à peine cessé de se briser les os dans les tournois, qu'ils allèrent se faire crever le ventre à la chasse par les cerfs et les sangliers. *Illis deus hæc otia fecit.*

Aux états de 1614, la noblesse adressa des supplications au roi, parmi lesquelles on trouve celle-ci : — Que défenses soient faites à toutes sortes de personnes, qui n'étaient pas de qualité requise, de s'attribuer le titre de *messire* ou de *chevalier*, et à leurs femmes de prendre celui de *madame.* »

— Je dois parler d'une circonstance qui, bien faible en elle-même, contribua beaucoup à me faire gagner complètement le public, lorsque je pris le rôle du marquis dans *l'École des Bourgeois.* J'avais observé que les gens de qualité ne disaient jamais en entier le mot de *madame* aux femmes qui n'étaient pas de la haute société. Toute bourgeoise, toute fournisseuse élégante, parfumeuse, gantière ou brodeuse, n'était qualifiée par eux que de l'abréviation *mame*, supposant que c'était assez des deux tiers du mot pour de si petites gens. — Mame... une telle, » disaient-ils, hésitant toujours sur le nom, comme si leur mémoire n'eût pu retenir des appellations aussi roturières. — Mame... une telle, vos gants ne sont pas de la bonne ouvrière; j'irai me servir chez mame... une telle autre. »

» Je m'avisai donc de nommer madame Abraham : *mame... Abraham.* Cela porta : il ne faut qu'un trait, un linéament imperceptible pour donner le dernier coup de pinceau à un personnage. Bellecourt avait manqué celui-là, et le public me sut gré de l'avoir trouvé. » *Mémoires de Fleury*, chapitre XVII.

— REQUESTE D'INSCRIPTION DE FAUX EN FORME DE FACTUM, présentée au Châtelet le 16 juillet 1676, par le sieur Guichard,

intendant général des bastimens de son Altesse Royale, Monsieur, contre Jean-Baptiste Lully, faux accusateur, Sébastien Aubry, Jacques Du Creux, Pierre Huguenet, faux témoins et autres complices.

»... La bonté divine a permis dans le procez criminel dont il s'agit, que Jean-Baptiste Lully s'estant déclaré l'ennemy mortel du suppliant, et, en cette qualité ayant formé deux pernicieuses résolutions, la première, de le diffamer et de le perdre devant le roy et dans toute sa cour; la seconde, de le calomnier et de le faire périr devant les officiers du roy et dans la justice ordinaire, il ait employé pour l'exécution de ce dernier dessein dans quatre informations qu'il a fait faire les 14 et 18 mars 1675, 20 septembre ensuivant, et 20 may de la présente année 1676, le témoignage et la voix de dix-huit différentes personnes, dont les unes ont dit si grossièrement des faussetez visibles contre l'innocence du suppliant, et les autres ont dit si simplement des véritez avantageuses pour sa justification, que le seul examen de tout ce que ces dix-huit témoins ont dit, soit de vray soit de faux, suffira sans doute, non seulement pour le faire absoudre, luy qui est le calomnié et le persécuté, mais encore pour faire condamner Jean-Baptiste Lully et ses treize complices, qui sont les persécuteurs et les calomniateurs.

» Parmy ces dix-huit personnes qu'on a fait entendre contre le suppliant, il y en a treize qui n'ont guères dit que des impostures très évidentes, et ces treize faux témoins sont :

1 Sébastien Aubry qui est exempt du lieutenant criminel de robe courte, et qu'on appelle vulgairement *le petit Aubry*.

2 Marie Aubry (1) qui est sa sœur et que l'on appelle aussi *la petite Aubry*.

3 Marie Verdier (2) qui est la plus intime et la plus débauchée de ses amies.

---

(1) Actrice de l'Opéra.

(2) Elle a chanté les seconds rôles à l'Opéra, pendant quarante-cinq

4 Pierre le Vié (1) qui est son malheureux beau-frère.

5 Pierre Pin qui est son chétif et misérable valet.

6 Marie Legrand qui est servante de sa pauvre mère.

7 Pierre Huguenet qui est petit violon (2) et l'un de ses principaux complices.

8 Jacques Du Creux qui est vendeur de masques (3) et de limonade pour l'Opéra, aussi l'un de ses principaux complices.

9 Marie Brigogne qui est pareillement son intime amie, et l'une des plus prostituées chanteuses de l'Opéra.

10 La Molière qui est en quelque sorte dans son alliance, comme belle-sœur de Jean Aubry, l'un de ses frères, et qui n'est pas moins décriée par ses dérèglemens que célèbre sur le théâtre.

11 Jean de Visé, l'un des plus grands amis de Molière, et que l'on connoist beaucoup mieux dans Paris sous la qualité de *l'Abbé marié*, qui est son juste sobriquet, que sous le titre de *Jean de Visé*, qui est son vray nom.

12 Antoine Petit, charpentier, travaillant aux ouvrages de charpenterie des maisons et de l'opéra de Baptiste Lully.

13 Henry Paillet amy intime depuis vingt-cinq ans de Jacques Du Creux le plus dévoué des émissaires de Baptiste Lully.

» Il y en a cinq qui n'ont presque rien dit que la vérité toute simple, et ces cinq véritables témoins sont :

1 Anne Beaucreux, la plus raisonnable et la plus sincère des chanteuses de l'Opéra.

2 Richard Picart, marchand de tabac, parfumeur de cette ville de Paris.

3 Jacqueline Flamand, femme de Richard Picart.

---

ans ; et Mlle de Saint-Christophe, femme de chambre de Madame Henriette d'Angleterre, pendant le demi-siècle entier, au même théâtre.

(1) Médecin opérateur, chantant à l'Opéra.

(2) Il y avait alors les grands et les petits violons ; la bande des petits, plus habile que celle des grands, avait été formée par Lulli.

(3) Fournisseur de masques pour les danseurs, qui ne paraissaient point alors, en scène, à visage découvert,

4 Edme Boivin, maistre du cabaret de *la Devise royale*, proche le Palais-Royal.

5 Germain Desfoux, principal garçon de ce cabaret. »

Sans montrer la moindre préférence pour *mademoiselle* ou *madame*, l'auteur peu courtois de ce factum écrit tout simplement *la Molière*. Ce qui m'étonne le plus dans cette pièce infiniment curieuse, c'est d'y voir la veuve du grand homme témoigner d'une manière au moins équivoque, en faveur du brigand qui venait de la chasser de son théâtre, après avoir spolié son mari.

Henri Guichard, intendant général des bâtiments de Monsieur, duc d'Orléans, en 1668, fut d'abord lié d'intérêts avec Lulli pour l'exploitation de l'Opéra; le fourbe Italien parvint à l'exclure de cette entreprise, alors très lucrative. Guichard attaqua Lulli devant les tribunaux, et publia contre ce musicien un mémoire injurieux. Lulli se vengea de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner avec de l'arsenic mêlé dans du tabac. Une instruction criminelle eut lieu contre Lulli; ce calomniateur était près de succomber, lorsqu'une lettre de la main de Louis XIV imposa silence à la justice, et vint sauver le coupable d'un arrêt infamant, comme la protection de la courtisane Montespan l'avait affranchi précédemment de la peine capitale.

Avec une aussi brillante, pompeuse et royale origine, soyez étonné que le vol, la rapine et l'escroquerie aient triomphé paisiblement dans nos théâtres depuis 1672 jusqu'en 1790, et depuis 1807 jusqu'en 1848. Soyez surpris que la France n'ait produit en cinquante ans qu'un musicien dramatique et la moitié d'un. N'a-t-elle pas fait ses preuves lorsque le hideux monopole a fait place à la liberté ? Sans cette heureuse liberté de quelques années, aurions-nous applaudi, coup sur coup, Méhul, Berton, Cherubini, Le Sueur, Steibelt, Boieldieu, Kreutzer, Nicolo Isouard, Dellamaria, Martin (Vincent), plus connu sous le nom de *Martini*, Gaveaux, Solié, Tarchi, Eler, Catel, Mengozzi, Plantade, Fontenelle, Fay, Lebrun, Langlé, Persuis, Gresnick, Devienne, Blangini,

Pacini, Bruni, et tant d'autres que les dignes successeurs de Lulli n'auraient pas manqué d'étrangler ?

Depuis un temps immémorable,
Le monde a vu jouir quelques gens du palais
D'un privilège incomparable :
Ces gens volent toujours, on ne les pend jamais.

DE CAILLY, 1670.

Il ne faudrait pas faire de grands changements à cette épigramme pour l'appliquer à nos théâtres, ou du moins à ceux qui réglaient leurs destinées autrefois.

Revenons au factum de Guichard ; il nous fournira de précieux détails sur l'origine de notre Opéra, sur la première et solennelle organisation du vol. Le camélia, venant du Japon, cache sous ses feuilles l'œuf du ver qui doit le ronger. Tel notre grand théâtre lyrique apportait en naissant le germe de l'ulcère horrible, qui depuis deux cents ans le dévore.

— Les premières et les plus anciennes vérités à cet égard sont :

» 1 Qu'il y a près de huit ans que le suppliant a l'honneur d'être du nombre des officiers de Monsieur ; qu'au mois d'octobre de l'année 1671, Monsieur ayant commandé au suppliant de faire travailler à quelque divertissement, pour le donner à Madame lorsqu'il la recevrait à Villecotrets, après que la célébration du mariage de leurs altesses royales aurait été faite à Châlons, le suppliant aurait engagé le sieur de Sablières, intendant de la musique de Monsieur, à composer un opéra en musique pour être représenté devant leurs altesses royales à Villecotrets ; que le même sieur de Sablières, en cette qualité d'intendant de la musique de Monsieur, aurait fait le choix des personnes qui devaient y chanter, et qu'entre autres il aurait choisi Marie Aubry, qui dès lors était de la musique de Monsieur, et qui devait faire le principal personnage de cet opéra ; qu'ensuite Monsieur ayant changé de pensée sur ce divertissement, le roi commanda au suppliant de faire représenter cet opéra à Versailles, comme en effet la représentation y en fut faite le 3 novembre 1671 ;

qu'après cela le suppliant, par l'ordre de sa majesté, avait encore pris le soin d'un second opéra, qui fut représenté à Saint-Germain, pendant les mois de janvier et de février de l'année 1672, et dans lequel Marie Aubry fit encore le principal personnage; ainsi que Baptiste (Lulli) lui-même en est demeuré d'accord, par sa requête du 14 novembre 1675, où il a lui-même reproché ces deux opéras au suppliant.

» 2° Que toutes les répétitions de ces deux opéras s'étaient faites dans la maison de Léonard Aubry, maître paveur, (poète) père de Marie Aubry, chez qui le sieur de Sablières demeurait alors.....

» 3° Le roi ayant eu la bonté d'accorder au suppliant le privilège et la permission pour établir une *Académie royale des Spectacles*, par des lettres patentes du mois d'août 1674, et Jacques Du Creux étant venu lui en demander une part considérable pour Baptiste, dès le mois de septembre ensuivant, le suppliant offrit d'associer Baptiste à son privilège des spectacles, pourvu que Baptiste le lui vînt demander lui-même avec des conditions raisonnables.

» 4° Dès le commencement du mois de février 1675, le suppliant ayant considéré que même par les lettres patentes de son privilège de l'Académie royale des Spectacles, il lui était défendu et impossible d'y méler aucune pièce de musique, sans l'exprès consentement de Baptiste, qui seul avait le droit de faire chanter en musique dans les opéras, et par ce moyen, le suppliant ayant trouvé que pour rendre ses spectacles plus agréables et plus divertissants par le mélange des chants et des voix, il lui était important et nécessaire d'obtenir de Baptiste la permission d'avoir un *second Opéra de musique*, il fit offrir à Baptiste par le sieur Mérilles, premier valet de chambre de Monsieur, et par le sieur de Suronne, maître d'hôtel de Madame, jusqu'à dix mille livrès par an, pour avoir de lui cette permission d'un *second Opéra*.....

» Il y a encore d'autres vérités remarquables qui sont: Que dès la fin de l'année 1673, Marie Aubry quitta la maison de son père qui demeurait vis-à-vis la rue des Prouvaires;

qu'elle fit ce changement de demeure non seulement pour être plus libre dans son libertinage, mais encore pour favoriser davantage celui de Marie Verdier son intime amie avec Sébastien Aubry son cher frère; que pour toutes ces raisons, elle prit un autre logis avec Marie Verdier au-dessus du Palais-Royal (1); que depuis ce temps-là ces deux chanteuses de l'Opéra n'eurent plus qu'une même chambre, une même table, un même lit, une même conduite..... »

Les virtuoses de l'Opéra sont aujourd'hui logées d'une manière plus confortable.

— Qu'à l'égard de Baptiste qui était connu à Marie Aubry comme à tout le reste de la France, pour le plus envieux, le plus avare, et le plus vindicatif des Italiens, elle n'ignorait pas qu'il avait toujours conservé au fond de son ame une jalousie furieuse, et une haine mortelle contre le suppliant, par sept motifs très injustes :

» Le premier à cause des deux opéras que le suppliant avait fait représenter en 1671 et 1672.

» Le second à cause de l'opposition que le suppliant avait formée, en 1672, à son privilège de l'Opéra.

» Le troisième motif à cause des deux feux d'artifice et de joie que le suppliant avait fait faire dans la place du Palais-Royal, au mois de juin de 1674, en réjouissance de la conquête de la Franche-Comté, à huit jours l'un de l'autre, et qui tous deux avaient eu l'approbation de Monsieur et de Madame, de toute la cour et de tout Paris, au lieu que dans celui qui avait été fait auparavant par Baptiste vis-à-vis sa maison de Paris (2), et qui l'avait exposé à la risée publique,

(1) C'est-à-dire en amont du Palais-Royal, dans la rue Saint-Honoré. Les maisons n'étant pas numérotées, on les désignait difficilement. Voici l'adresse du *Mercure de France* en 1747 : *A M. de Clèves d'Arnicourt, directeur, rue du Champ fleuri, dans la maison de M. Lourdet, correcteur des comptes, au premier étage sur le derrière, entre un perruquier et un serrurier, à coté de l'hotel d'Enghien.* Les numéros n'ont été généralement posés sur les maisons de Paris qu'en 1780.

(2) Belle maison en pierres de taille, pilastres d'ordre composite fort

il avait donné sujet à tous les spectateurs de dire hautement que s'il n'avait pas bien réussi dans le feu qu'il avait entrepris vis-à-vis de sa maison, on réussirait mieux à celui qu'il avait mérité en Grève..... »

Saint-Gilles, dans une très longue chanson, dit un mot de l'effroyable châtiment infligé par les lois au complice de Lulli.

Grand Dieu! quelle est votre justice!
Chausson va périr par le feu,
Et Guitaut, pour le même vice,
A mérité le cordon bleu.

Bibliothèque de l'Arsenal, Manuscrits, *Belles-Lettres,* tome 72.

En 1685, deux ans avant la mort de Lulli, Boileau publiait le portrait de ce musicien, crayonné de la manière suivante:

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux:
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre;
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

Épitre IX. Au marquis de Seignelai.

CLITANDRE.

Monsieur, mes remèdes sont différents de ceux des autres. Ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements; mais moi, je guéris par des paroles, par des lettres, par des talismans, et par des anneaux constellés. Acte III, scène 6.

Au reste, je n'ai pas eu seulement la précaution d'amener un notaire; j'ai eu celle encore de faire venir des voix, des instruments et des dan-

---

riches, de neuf croisées de face sur la rue Sainte-Anne et de cinq sur la rue Neuve-des-Petits-Champs, qui lui donne le n° 45. Treize fenêtres sont ornées de masques de théâtre; au-dessus de celle du milieu, sur la rue Sainte-Anne, on voit, en bas-reliefs, des instruments de musique, une timbale, des trompettes, des cornets, une guitare que le propriétaire actuel a surmontés d'un garde-manger en toile assez proprement ajusté. Lulli possédait en outre la maison n° 32 de la rue des Moulins, deux maisons à la Ville-l'Évêque-lès-Paris, une cinquième à Puteaux.

seurs pour célébrer la fête et pour nous réjouir. Qu'on les fasse venir. Ce sont des gens que je mène avec moi, et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie et leurs danses, les troubles de l'esprit. Scène 7.

La Comédie, le Ballet, la Musique, personnages allégoriques, exécutent le prologue de *l'Amour médecin ;* et reviennent, au dénouement, chanter ensemble ces vers très bien rhythmés :

Sans nous tous les hommes
Deviendraient mal sains ;
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

LA COMÉDIE.

Veut-on qu'on rabatte,
Par des moyens doux,
Les vapeurs de rate
Qui vous minent tous ?
Qu'on laisse Hippocrate,
Et qu'on vienne à nous.

ENSEMBLE.

Sans nous tous les hommes
Deviendraient mal sains ;
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

L'Amour médecin est la première pièce de Molière que Lulli musiqua.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

MOLIÈRE, 1669.

ACTE I, SCÈNE XI.

PREMIER MÉDECIN.

Allons, procédons à la curation; et, par la douceur exhilarante de l'harmonie, adoucissons, lénifions et accoisons l'aigreur de ses esprits, que je vois prêts à s'enflammer.

SCÈNE XIII.

LES DEUX MÉDECINS.

Buon dì, buon dì, buon dì,
Non vi lasciate uccidere
Dal dolor malinconico,
Noi vi faremo ridere
Col nostro canto armonico;
Sol per guarirvi
Siamo venuti qui,
Buon dì, buon dì, buon dì.

PREMIER MÉDECIN.

Altro non è la pazzia
Che malinconia.
Il malato
Non è disperato,
Se vol pigliar un poco d'allegria,
Altro non è la pazzia
Che malinconia.

SECOND MÉDECIN.

Sù, cantate, ballate, ridete;
E se far meglio volete,
Quando sentite il deliro vicino,
Pigliate del vino,
E qualche volta un poco di tabac.
Allegramente, monsù Pursognac.

Plusieurs médecins du XVII[e] siècle avaient voulu faire une

panacée de la musique. Tout le monde croyait alors à la morsure de la tarentule, à l'accablement, la torpeur qu'elle causait, et dont on était délivré par des airs suaves d'abord, et chantés, exécutés par degrés avec autant d'éclat que de vitesse. Le charme de la musique a produit souvent des effets merveilleux pour la guérison de certaines affections nerveuses; la harpe de David ne calmait-elle pas les fureurs de Saül? Mais nos anciens acceptaient aveuglément tout ce que les Grecs, les Latins et certains auteurs du moyen âge avaient écrit sur ce sujet. Des historiens de la musique ont répété sérieusement les fables de l'antiquité, sans négliger de leur donner des faits contemporains, tout aussi vraisemblables, pour accompagnement. Voici quelques unes de ces facéties.

Pythagore de Samos établit l'usage d'endormir les souverains au son des instruments, afin de leur procurer un sommeil agréable. Montaigne employa ce procédé pour réveiller ses enfants. Pythagore composait des chants pour apaiser les passions violentes, comme un apothicaire compose une potion calmante pour la guérison d'un malade.

Démocrite a laissé par écrit, que le son de la flûte bien jouée guérit plusieurs maladies. Burette, dans une dissertation sur la musique des anciens, insérée dans le cinquième volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, parle d'une infinité de maux que la musique guérissait; de ce nombre étaient la fièvre-quarte, la peste, la syncope, l'épilepsie, la folie, la surdité, la sciatique, la morsure des vipères : il cite pour garants de ces cures opérées par le baume harmonieux, des auteurs grecs et latins. Marien Capelle affirme que le chant guérissait la fièvre, et qu'Asclépiade remédiait à la surdité par le son de la trompette : le Crétois Thalétas, par la douceur de sa lyre, délivra les Lacédémoniens de la peste. Athénée rapporte que la flûte guérit la goutte sciatique, en faisant observer que pour réussir en cette cure, il faut jouer de cet instrument sur le mode phrygien. Aulu-Gelle, au contraire, recommande un mode plein de

douceur, et non de véhémence comme le phrygien. Cœlius Aurelius marque même jusqu'à quel degré devait aller cette espèce d'enchantement; c'était jusqu'à ce que les fibres de la partie venant à sautiller en palpitant, la douleur fût dissipée, *quos, cum saltum sumerent palpitando, discusso dolore, mitescerent.*

Théophraste se borne à dire que la musique charme, apaise les douleurs; je suis de son avis : les sons mélodieux peuvent suspendre la vivacité de certaines souffrances. On lit dans le troisième livre des *Leçons de Louis Guyon*, qu'une femme très valétudinaire, et surtout fort incommodée de la goutte, fit venir un ménétrier qui jouait très bien de la flûte et du tambourin, et qui s'en acquitta si vivement, que la malade tomba par terre, privée de sentiment et de respiration. Revenue de cet évanouissement, elle se plaignit de grandes douleurs; le musicien s'étant remis à jouer encore plus vite, cette seconde dose de musique produisit un si bon effet, que la malade se trouva peu de temps après délivrée de ses maux, et parfaitement guérie. Elle vécut cent six ans, grâce au ménétrier qu'elle avait pris à ses gages.

Le célèbre médecin Fagon employa plusieurs fois avec succès la musique dans la guérison de certaines maladies nerveuses, telles que la catalepsie, le mal caduc et l'hystérie. Il eut à ce sujet des conférences avec Lambert et Lulli, qui le secondèrent puissamment dans ses expériences. Hilaire Le Puis, belle-sœur de Lambert et son élève, dont la voix avait une douceur, un charme particuliers, fut d'un grand secours à messieurs de la Faculté dans leurs expériences. Les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1702 et 1707, font une mention très honorable de guérisons récemment opérées par la vertu de la musique.

— J'ai connu particulièrement un gentilhomme fort sujet à la goutte, qui soulageait ses douleurs, ou s'en délivrait quelquefois, par le moyen d'un grand bruit. Il appelait tous ses valets dans sa chambre, et les faisait frapper à grands coups sur les tables et le plancher; ce bruit cadencé, joint au

son de quatre vielles, était son remède souverain. » MISSON, *Voyage d'Italie*, 1688.

— Le père Victor, gardien des Recollets de Châteaudun, était à l'agonie; son médecin Destrée fait venir des violons dans la chambre du mourant pour dernière ressource; ils jouent plusieurs airs, et le père Victor, très sensible à la musique, se ranime au bruit des instruments; il sourit en voyant danser un de ses confrères agé de septante-deux ans, un particulier et le chien du médecin. Bientôt une abondante transpiration survient au malade, et cette crise salutaire assure sa résurrection. » BACHAUMONT ET PIDANSAT, *Mémoires secrets*, 18 février 1786.

— Une foule d'observations m'a prouvé que l'usage de la voix, soit parlée, soit chantée, ajoute à l'énergie des autres organes. Le fameux docteur Graham, l'inventeur du *Lit céleste* et du *Temple de la santé*, ordonnait aux époux de chanter ensemble, comme un moyen de vaincre la stérilité. La sage-femme, ou l'opérateur armé du fer qui rend la santé, encouragent le malade à déployer librement les accents de sa douleur. » LEMONTEY, *Parallèle de la danse, du chant et du dessin*, 1800.

Le Molière du XVIe siècle, Rabelais avait déjà frappé de ridicule une grande part des vertus médicinales et curatives qne les anciens attribuaient à la musique. Dériseur de sa nature, musicien et médecin instruit, il pouvait toucher fort et juste. Sa critique est très amusante. Le chapitre 20 du livre V de *Pantagruel* nous dit :

Comment la Quinte Essence guarissoit les malades par chansons.

» En la seconde guallerie, nous feut par le capitaine monstré la dame, jeune, et si avoit dixhuyct cens ans pour le moins, belle, delicate, vestue gorgiasement, au mylieu de ses damoiselles et gentilzhommes. Le capitaine nous dist : Heure n'est de parler a elle, soyez seullement spectateurs attentifz de ce qu'elle faict. Vous, en vostres royaulmes, avez quelques roys lesquelz fantasticquement guarissent d'aulcunes maladies, comme scrophule, mal sacré, fiebvres

quartes, par seule apposition des mains. Ceste nostre royne de toutes maladies guarit sans y toucher, seullement leur sonnant une chanson selon la competence du mal. Puys nous monstra les orgues, desquelles sonnant, faisoit ses admirables guarisons. Icelles estoyent de façon bien estrange. Car les tuyaulx estoyent de casse en canon, le sommier de gaiac, les marchettes de rheubarbe, le suppied de turbith, le clavier de scammonie.

» Lors que considerions ceste admirable et nouvelle structure d'orgues, par ses abstracteurs... et aultres siens officiers, feurent les lepreux introduictz : elle leur sonna une chanson, je ne sçay quelle, feurent soubdain et parfaictement guariz. Puys feurent introduictz les empoisonnez, elle leur sonna une aultre chanson, et gens debout. Puys les aveugles, les sourds, les muetz, les gens apoplectiques, leur appliquant de mesme. Ce que nous espouvanta, non a tort, et tumbasmes en terre, nous prosternans comme gens exstaticques et raviz en contemplation excessifve et admiration des vertuz qu'avions veu proceder de la dame, et ne feut en nostre pouvoir aulcun mot dire; ainsi restions en terre, quand elle, touchant Pantagruel d'ung bouquet de roses franches, lequel elle tenoit en sa main, nous restitua le sens et le fit tenir en piedz. »

Mesmer activait les effets puissants et salutaires du magnétisme au moyen de la musique. Il pensait que le fluide magnétique se propageait par le son.

Les prêtres de l'antiquité conjuraient les épidémies par des fêtes et des jeux publics, et ce fut dans ce dessein que les augures de l'Étrurie en apportèrent l'usage à Rome. En 1720, lors de la peste, dans ses conseils aux magistrats de Marseille, Chirac, le premier médecin du roi, leur recommanda surtout de distraire le peuple par des chants, des danses et des parades exécutés en plein air; mais son mémoire arriva trop tard et pendant que la désolation universelle rendait ce moyen impraticable.

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encor plus funeste ;
Et d'un si grand péril l'image s'offre en vain,
Quand le péril douteux épargne un mal certain.

Ce *péril douteux*, c'est la peste ; ce *mal certain*, c'est l'absence de l'objet aimé, nous dit le grand Corneille, en ces vers burlesques de son *OEdipe*. Aux ravages de la contagion, qui certes n'était pas un *péril douteux* pour les cent mille Provençaux frappés de mort, vint se joindre un autre fléau, *mal certain*, peste plus durable, lèpre que les ferrins promènent aujourd'hui sur leurs vagons de Bordeaux à Strasbourg et de Marseille à Brest, laissant partout sur leur passage quelques miasmes destructeurs. Ce fléau, c'est le patois parisien, le prolixe lanternois, que plusieurs nomment *langue française.* Les cent mille défunts inhumés à Marseille et dans ses entours furent remplacés, en grande partie du moins, par des Franciots qui vinrent corrompre le langage national dans les grandes villes, où le français n'avait pas encore osé se montrer. On y parle maintenant un jargon qui tient de l'un et de l'autre ; des mots français figurant dans des phrases construites à la provençale, forment un baragouin très réjouissant. La contagion gagne déjà les petites villes, il faut se réfugier dans les villages pour y rencontrer l'or dégagé de tout alliage impur. *Indè mali labes.*

Une peste toujours entraîne une autre peste.

Aux premières représentations de *Pourceaugnac*, données à Chambord, le 6 octobre 1669 et jours suivants, les intermèdes, musiqués par Lulli, furent chantés par Langeais, ténor ; Gaye, baryton, et Mlle Hilaire Le Puis. Lulli joua le rôle d'un des médecins grotesques, et dit sa part des couplets italiens qu'il avait rimés ; mais il faut que je vous raconte ce qui s'était passé précédemment à Versailles.

Louis XIV et toute sa cour devaient figurer dans *Alcidiane*, ballet, où ce prince représentait quatre personnages différents : la Maison de France, Pluton, Mars et le Soleil. Le

baladin couronné vêtu de son justaucorps de drap d'argent, sur lequel flottait un large manteau de velours cramoisi, semé de fleurs de lis d'or et doublé d'hermine; le roi tenant le sceptre d'or et la main de justice, brulait d'impatience de ce qu'on ne levait pas le rideau pour commencer le spectacle. On retardait ainsi l'agrément que devait lui procurer l'exhibition de ses talents dramatiques. Lulli n'avait point à redouter la colère du public; c'était le quadruple acteur qu'il fallait contenter. Louis envoie à Lulli plusieurs émissaires pour lui dire de se hater. Voyant que rien n'avançait, il lui dépêche enfin un officier pour lui signifier qu'il se lassait d'attendre dans sa loge, sous son harnais, et qu'il voulait absolument qu'on levât le rideau. Lulli, moins occupé de la colère du roi, des ordres pressants qu'il donnait, que de ce qu'il avait encore à faire, répondit avec un admirable sang-froid : — Le roi est le maître ; il peut attendre tant qu'il lui plaira. »

L'acteur attendit, un danseur ne saurait s'élancer sur le théâtre avant que les violons aient fait entendre son entrée, et Lulli commandait aux violons. La Maison de France resta dans sa loge, dans son *camerino*, jusqu'au moment où le directeur de l'orchestre ordonna de frapper les trois coups. La Maison de France enrageait, et sa mine courroucée ne promettait rien de bon à Lulli. Jean-Baptiste voulut en vain tenter un raccommodement au moyen de quelques plaisanteries; elles furent très mal reçues, et déjà ses ennemis se réjouissaient de la chute du musicien courtisan. Trajan n'était pas du tout content.

Il fallait frapper un grand coup pour conjurer la tempête qui grondait sourdement, et prévenir un éclat dont les conséquences devaient être funestes. Lulli s'arrange avec Molière pour annoncer *Monsieur de Pourceaugnac ;* cette pièce amusait beaucoup le roi. Le spectacle promis, le rideau levé, *Pourceaugnac* est arrêté par une indisposition subite de Molière, chargé de représenter le gentilhomme limosin. Lulli se fait proposer pour remplir ce rôle à l'instant, afin que le roi ne

soit point privé du plaisir qu'il s'était promis : l'offre est acceptée. Lulli joue avec beaucoup d'esprit et de vivacité, ne perdant pas de vue son spectateur essentiel : il voit avec peine que ses lazzi, ses facéties, ses charges même ne dérident pas le front de Jupiter.

Il commençait à désespérer, quand arrive la scène des apothicaires. Pourceaugnac, harcelé, ne songeait point aux seringues qui le menaçaient. Il courait, dansait, gambadait : Louis ne riait point. Pour obtenir enfin ce sourire si desiré, Lulli remonte la scène, descend avec rapidité, prend son élan et saute à pieds joints au milieu du clavecin de l'orchestre, le brise en mille pièces, au risque de se casser les jambes : l'instrument vole en éclats, et fait en ce moment plus de bruit qu'il n'en avait jamais fait. Lulli disparaît dans l'abîme, sa chute est un triomphe. Accroupi sur les décombres harmonieux, le malin bouffon a vu le roi partir d'un bruyant éclat de rire, applaudir de toutes ses forces. Lulli revient par le trou du souffleur, et continue sa course au milieu des transports d'hilarité de l'assemblée toujours attentive, fidèle à suivre le commandement de son chef de file.

—Fais-nous rire, Baptiste,» disait Molière à Lulli dans leurs réunions d'artistes. Molière s'amusait beaucoup des plaisanteries du Florentin, de ses contes d'une gaieté souvent trop libre, et qu'il disait, qu'il mettait en scène dans la perfection. Il se brouilla cependant avec lui pour des tracasseries au sujet du privilège de l'Opéra, qui ne permettait à l'illustre auteur de *Tartufe* de faire chanter plus de deux voix dans ses divertissements et d'avoir plus de six instruments de la famille du violon dans son orchestre. Aussi Molière fit-il composer, en 1672, la musique du *Malade imaginaire* par Charpentier. Si l'on excepte encore *Mélicerte*, que Lalande avait musiquée, toutes les autres pièces de Molière doivent leurs chants et leurs symphonies à Lulli.

Quant à la noble Calliope,
Sans le secours de qui l'on choppe
Dans la structure des beaux vers ;

Des poëtes de talents divers,
La divertissent par leur danse,
Comme entendus à la cadence.
Son fils Orphée après survient,
Qui sur la lyre l'entretient,
Ou du moins son parfait copiste,
Savoir l'admirable Baptiste,
Et l'on entend dessus ses pas,
Les accents tous remplis d'appas,
D'une nymphe qui de son ame
Découvre l'amoureuse flamme.

Lulli, représentant Orphée, et Mlle Hilaire Le Puis, une nymphe dans le *Ballet des Muses*, 12 décembre 1666.

Lucette contrefait une Languedocienne. Molière la fait arriver à la huitième scène de l'acte deuxième pour attaquer Pourceaugnac à son tour, en lui rappelant un prétendu mariage avec elle contracté, l'abandon qu'il a fait de sa jeune famille, restée à Pézénas, etc., etc. La scène est charmante, d'un comique excellent, mais pour la rendre vraisemblable, il eût fallu nécessairement l'écrire en languedocien. Cléonte parle turc à Jourdain; Sganarelle fait sonner des mots latins aux oreilles de Géronte : ce turc et ce latin n'ont aucun sens, et ne peuvent être hasardés qu'à la faveur de l'ignorance et de la stupidité bien connues des personnages à qui ces phrases extravagantes sont adressées.

Il n'en est pas ainsi de Pourceaugnac. Chargez-le de ridicules tant qu'il vous plaira; faites-le d'une pâte à se laisser duper cent fois de suite par l'univers entier; il existera toujours un point sur lequel vous le trouverez invulnérable, ferré jusqu'aux dents, et ce point c'est la langue de son pays. Croyez qu'il la connaît admirablement, et que toutes les Lucettes de Paris et de sa banlieue échoueront auprès de lui, quand elles voudront *contrefaire* une Languedocienne. Cela ne se contrefait pas, même après vingt-cinq ans de travail et d'études. Au lieu d'annoncer Lucette comme une *feinte Gasconne*, il fallait que Molière dît tout simplement *Gasconne*, et lui fît parler correctement la langue de Pézénas. Il était alors

assez de Languedociennes à Paris pour que Molière en supposât une réelle.

Le jargon de Lucette moitié parisien, moitié gascon, et dont toutes les phrases sont construites d'après la syntaxe française, amusera le public, toujours prêt à rire quand un acteur baragouine, même avec une gaucherie insigne ; mais il ne s'agit point ici d'égarer l'assemblée, il faut tromper le gentillâtre limosin ; il faut lui présenter un appât auquel il puisse raisonnablement se laisser prendre : et Lucette a révélé sa fourberie en ouvrant la bouche. Quand elle a dit seulement : — *Ah ! tu es assi*, Pourceaugnac doit, *extemplò*, *subitò*, sur-le-champ, lui répliquer. — Languedocienne de Paris, Gasconne de Strasbourg, Provençale de Brest, Franciotte de Pontoise, retourne à l'école, et va prier tes maîtres de t'apprendre un peu mieux ta leçon ; va te promener à Pézénas, et tu verras si l'on y parle ainsi. Quand on veut appeler, charmer, fasciner les alouettes, il ne faut pas imiter le ramage du bélier.

Pourceaugnac possède en sa tête un morceau de judiciaire, qui va l'avertir à l'instant du piège trop grossier où la Franciotte voudrait l'entrainer. Vous me direz qu'il est fort indifférent aux Parisiens que Lucette parle bien ou mal le languedocien qu'ils ne comprennent pas. Je ne saurais admettre cette raison. Supposez un auditoire qui n'ait aucune connaissance du latin ; vous plairait-il d'entendre dire à la Comédie-Française, et de voir superbement et magnifiquement imprimer dans *les Plaideurs :*

Nutrixcau sadiis placuit sed picta Franconi ?

Voilà du latin bati, figuré dans le goût du languedocien de Lucette. D'ailleurs *Pourceaugnac* est représenté dans beaucoup de villes où l'on se moquerait du langage de la Franciotte, s'il n'était rectifié, traduit par une actrice intelligente et possédant l'embouchure de cet instrument, l'intonation de cette musique.

Ah ! tu es assi, et à la fi yeù te trobi. Voilà deux pronoms,

plus une conjonction qu'un Languedocien ou Provençal doit rigoureusement supprimer, disant : *Ah ! sies assi, à la fi te trobi*. C'est ainsi qu'une Lucette gasconne traduit le français de Molière. *Tu es, et, je te*, placés de cette manière n'ont jamais été languedociens.

Tu fas semblant de nou me pas conouisse, et nou rougisses, impudint que tu sios, tu ne rougisses pas de me beyre. Voilà du français tout pur, dont on a provençalisé les terminaisons. Deux *tu*, les trois négations *nou, nou, ne*, doivent disparaître comme nuisibles ; elles embarrassent inutilement le discours et le dégradent. Si vous voulez que Pourceaugnac prenne Lucette pour une galoise de Pézénas, il faut au moins qu'elle dise : *Fas semblant de me pas counouisse, rougisses pas, impudint que tu sios, rougisses pas de me beyre*. Je conserve le second *tu, impudint que tu sios*, parce qu'il est bien placé pour donner plus d'énergie à la phrase.

Je ne pousserai pas plus avant un examen qui se prolongerait beaucoup trop. Je pourrais traduire le texte franciot de Molière en languedocien classique ; il vaut mieux que je le respecte et le transcrive, en corrigeant les fautes d'impression et d'orthographe, en rétablissant les mots oubliés, en séparant deux mots, trois, quatre mots réunis en un seul, tels que *tabla*, qu'il faut écrire *tà plà* (1) (si bien) ; *alloc, al lioc* (au lieu) ; *saquos bous* (si cela est vous), que nous écrirons *se acò es bous*, ou, mieux encore, pour nous rapprocher de Molière *s'acò es bous*. Les *r* des infinitifs ne se prononcent que lorsqu'elles sont suivies d'un mot commençant par une voyelle : j'écrirai donc *espousar* au lieu d'*espousa*. L'*a* de ce mot, dont on a mal à propos retranché l'*r* finale, devrait porter l'accent qui distingue l'*à* dur de l'*a* muet. *Maridà* signifie **marié** ; *marrida*, **mauvaise** ; vous voyez combien il importe de ne pas négliger les accents, lorsque l'on a quatre

---

(1) Ces mots *tà plà* sont très bien figurés dans le chapitre 42 du livre IV de *Pantagruel : — Cap de Gascoigne, tà plà dormie iou.* » Rabelais écrivait bien le languedocien.

voyelles qui changent de rôle, en devenant dures, de muettes qu'elles étaient précédemment, et *vice versâ*. Les mots imprimés en italiques doivent être considérés comme nuls, non avenus; et, comme nuisibles, supprimés, effacés, évaporés, anéantis.

LUCETTE.

Ah! sies assi, *et* à la fi *yeù* te trobi après aber fach tant de passes. Podes-tu, scelerat, podes-tu soustenir ma bisto?

M. DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que veut cette femme-là?

LUCETTE.

Que te boii, infame! *tu* fas semblant de *nou* me pas counouisse, et *nou* rougisses pas, impudint que tu sios, *tu ne* rougisses pas de me beyre. (*A Oronte.*) *Nou* sabi pas, moussu, s'acò es bous doun m'ant dit que bouillot espousar la fillo; mais *yeù* bous declari que *yeù* son sa fenno, et que y a set an, moussu, qu'en passen à Pezenas, *el* aguet l'adresso, d'ambe sas mignardisas, come sà tà plà fayre, de me gagnar lou cor et m'ôubliget prà quel mouyen à li dounar la man per l'espousar.

ORONTE.

Ah! ah!

M. DE POURCEAUGNAC.

Que diable est-ce ci?

LUCETTE.

Lou trayte me quittel tres ans après, sul preteste de qualques affayres que l'apelaboun dins soun pays, et despiey n'ay reçaupegu pacà de noubelos; mais dins lou tems que y soungeabi lou mens, m'ant donnat abist que begniot en aquesto billo per se remaridar ambe un' autro jouino fillo, que sous parens li ant proucurado, senso saoupre res de soun premier mariatge. *Yeù* ay tout quittà en diligenço, et me souis renduda en aqueste lioc, lou pus leù qu'ay pouscu, per m'oùpousar à-n-aquel criminel mariatge, et counfoundre à-z-eils de tou lou mounde lou pus meichant deiz-omes.

M. DE POURCEAUGNAC.

Voilà une étrange effrontée!

LUCETTE.

Impudint! n'as pas ounto de m'injuriar, al lioc d'estre counfus di reproches secrets que ta counscienço te deùt fayre.

M. DE POURCEAUGNAC.

Moi, je suis votre mari?

LUCETTE.

Infame! auses-ti dire lou contrari? Hé! *tu* sabes be, per ma peno, que n'es que trop bertat; et playguesse al cel qu'acò *non* fuguesse pas, et que

m'aguessos layssado dins l'etat d'inoucenço et dins la tranquillitat ounte mon amo bibiot dabant que tous charmes et tas tromparies *nou* m'en benguesson malhurousament fayre sourtir! *Yeù nou* sarieous pas reduito à fayre lou triste personnatge que *yeù* fôut presentament; à beyre un marit crudel mespresar touto l'ardour qu'*yeù* ay per el, et me laissar senso cap de pietà abandounado à las mourtelos doulous que *yeù* ressenti de sas perfidos accious.

ORONTE.

Je ne saurais m'empêcher de pleurer. (*A M. de Pourceaugnac.*) Allez, vous êtes un méchant homme.

M. DE POURCEAUGNAC.

Je ne connais rien à tout ceci.

NÉRINE, *contrefaisant une Picarde.*

Ah! je n'en pis plus; je sis tout essofflée! Ah! finfaron, tu m'as bien fait courir: tu ne m'écaperas mie. Justiche! justiche! je boute empêchement au mariage. (*A Oronte.*) Chés mon méri, monsieu, et je veux faire pindre ce bon piudard-là.

M. DE POURCEAUGNAC.

Encore!

ORONTE, *à part.*

Quel diable d'homme est-ce-ci?

LUCETTE.

Que boulez-*bous* dire, ambe vost' empachament, et vostro pendariè? Qu'aquel ome es voste marit?

NÉRINE.

Oui, médéme, et je sis sa femme.

LUCETTE.

Acò es faus, *acò* es yeù que soy sa fenno; et, se deout estre pengeat, *acò* sarà yeù que lou faray pengear.

NÉRINE.

Je n'entains mie che baragoin-là.

LUCETTE.

Yeou bous disi que *yeù* soy sa fenno.

NÉRINE.

Sa femme?

LUCETTE.

Oy.

NÉRINE.

Je vous dis que ch'est mi, encore in coup, qui le sis.

LUCETTE.

Et *yeù* bous sousteni, yeù, qu'*acò* es yeù.

NÉRINE.

Il y a quatre ans qu'il m'a éposée.

LUCETTE.

Et yeù set ans que m'a presso per fenno.

NÉRINE.

J'ai des gairants de tout cho que je dis.

LUCETTE.

Tout mon pays lo sap.

NÉRINE.

No ville en est témoin.

LUCETTE.

Tout Pezenas a bist noste mariatge.

NÉRINE.

Tout Chin-Quentin a assisté à nos noches.

LUCETTE.

Non, y a res de tant beritable.

NÉRINE.

Il gn'y a rien de plus chertain.

LUCETTE, *à M. de Pourceaugnac.*

Auses-ti dire lou contrari ? valisquo ! (1)

NÉRINE, *à M. de Pourceaugnac.*

Est-ce que tu démaintiras, méchaint homme ?

M. DE POURCEAUGNAC.

Il est aussi vrai l'un que l'autre.

LUCETTE.

Quaign' impudenço ! Et coussi, miserable, *nou* te soubennes plus de la pauro Françon, et del paure Jeannet, que sont lous fruits de noste mariatge ?

NÉRINE.

Bayez un peu l'insolence ! Quoi ! tu ne te souviens mie de chette pauvre ainfant, no petite Madelaine, que tu m'as laichée pour gaige de ta foi ?

M. DE POURCEAUGNAC.

Voilà deux impudentes carognes !

LUCETTE.

Beni, Françoun ; beni, Jeannet ; beni toustou, beni toustouno, beni fayre beyre à-n-un payre desnaturat la duretat qu'el a per n'autres.

NÉRINE.

Venez, Madelaine, men ainfaint, venez-ves-en ichi faire honte à vo père de l'impudainche qu'il a.

PLUSIEURS ENFANTS.

Ah ! mon papa, mon papa, mon papa !

---

(1) — Oses-tu dire le contraire ? fi ! c'est honteux ! » Je traduis afin de justifier ma ponctuation.

M. DE POURCEAUGNAC.

Diantre soit des petits fils de putains!

LUCETTE.

Coussi, trayte, *tu nou* sios pas dins la darniero counfusioun de ressaoupre à tal tous enfants, et de fermar l'ôureyo à la tendresso paternello? *Tu nou* m'escaparas pas infame! *Yeù* te boli seguir pertout, et te reprouchar toun crime jusqu'à tant que me siegue bengeado, et que t'ague fach pengear; couquis, te boli fayre pengear.

Tout ce que dit la feinte Gasconne est si complètement français que Pourceaugnac ne doit point l'accepter comme langage de son pays, quand même Lucette prononcerait admirablement son rôle. *Infame, traître, misérable, impudent, criminel, scélérat,* tels sont les mots qu'elle dit et redit en l'injuriant, et ces termes sont empruntés au vocabulaire parisien. Une Languedocienne pur sang, animée, énergique et tout-à-fait à la hauteur de la situation, dirait, sans reprendre haleine : *gusas, capoun, arleri, pistachier, barulayre, viadaze, acabayre, marrias* (1), *rompu de Valença* (2), *beligas* (3), *bregan, patari, patarinas, melso, coucassare, jusiol, trinquamela.*

Valisquo est excellent; c'est l'abrégé de *cavalisquo*, interjection que je traduirai par *fi! c'est honteux* ou *dégoûtant!*

Pecaire est un mot délicieux, qui signifie à peu près *quel dommage!* et, comme *le pauvre homme!* se plie aux diverses nuances d'expression que le geste et la voix peuvent lui donner. C'est le *peccato!* des Italiens, le *que lastimà* des Espagnols. Je suis étonné que Molière n'ait pas employé *pecaire* dans ces lamentations de Lucette, lui qui n'avait point oublié *cavalisquo*. Le discours de cette épouse abandonnée est français comme une page de *l'Avare*, tout Parisien doit le comprendre à l'ouverture du livre; et pourtant un commentateur a cru nécessaire de le traduire. Il a signé trente-une fois L. B.

(1) Prodigieusement mauvais.

(2) Roué de Valence.

(3) *Beligas*, gros bélier, satyre saisissant tout ce qu'il rencontre. *Bedigas*, signifie *imbécile*.

sa version infiniment curieuse (1). Il supposait apparemment que ses lecteurs ne seraient pas plus intelligents qu'il ne l'était lui-même. Voici comment il a rendu la phrase suivante : *Quaign' impudenço! Et coussi, miserable, nou te soubennes plus de la pauro Françon, et del paure Jeannet?*

» Quel impudent! Comment, misérable, tu ne te souviens plus du pauvre François et de la pauvre Jeannette? »

Il me semble qu'*impudenço* désigne aussi clairement **impudence;** que *musa*, **muse**, et cependant le traducteur écrit *impudent.* N'avait-il pas rendu l'interjection *valisquo*, par un adjectif, *vilain?* Les articles *la, lou,* (*la, le,*) devaient lui faire distinguer le féminin du masculin, et l'empêcher de traduire *la pauro Françoun*, par *le pauvre François*, et *lou paure Jeannet*, par *la pauvre Jeannette.* Il est juste que *Jeannet* devienne *Jeannette*, lorsque *Fanchon* s'est masculinisée en prenant le nom de *François.* La même bévue s'est reproduite quelques lignes plus bas. Voici, mot à mot, ce que Molière a voulu faire dire à Lucette :

« Quelle impudence! Et ainsi, misérable, tu ne te souviens plus de la pauvre Fanchon, et du pauvre Jeannet?»

Quelle manie, j'allais dire, avec Molière, quelle impudence, de vouloir expliquer aux autres ce que soi-même on ne comprend pas! En lisant la burlesque traduction du commentateur L. B., je n'ai pu me défendre de penser aux articles que Charles Nodier et M. de Sainte-Beuve ajustaient dans les journaux, le plus gracieusement du monde, avec un aplomb vraiment académique, sur les œuvres d'un poète languedocien, dont ils n'ont jamais compris une phrase. Pauvre public! pauvres lecteurs! *Avalez, ce sont herbes*, dirait Rabelais. M. Lavergne s'est fait applaudir ensuite dans la *Revue des Deux-Mondes*, quand il a parlé des mêmes poésies de

---

(1) *Œuvres complètes de Molière, avec des notes de tous les Commentateurs.* Paris, F. Didot, 1846, un volume grand in-8°, pages 512-13-14.

Jasmin en connaisseur, en harmoniste, en maître pour qui *lou gai saber* n'est pas du haut allemand.

Les Français ont quatre sortes d'*e* (*e*, *é*, *è*, *ê*,) dont pas un ne reproduit le son de l'*e* muet des Languedociens. Ce dernier sonne assez bien dans *Pezenas*, *scelerat*, pour qu'il soit inutile de le munir d'un accent aigu, lorsqu'on imprime le discours de Lucette. Les accents français distribués maladroitement sur ce discours, prétendu languedocien, au lieu de guider le lecteur, l'égarent en l'éloignant de la véritable prononciation des mots ainsi dénaturés. L'*o* muet, en languedocien, l'*a* muet, en provençal, remplacent l'*e* muet français. Imprimer *adresse*, *sense*, *honte*, *darnière*, comme on l'a fait dans le texte de Molière, c'est inviter Lucette à prononcer *adresssé*, *sensé*, *honté*, *darnièré*. J'ai dû terminer ces mots par l'*o* muet *adresso*, *senso*, *ounto*, employé déjà, très judicieusement, dans *fillo*, *fenno*, *billo*, *noubelo*, etc., par tous les éditeurs.

Les articles, les négations, les pronoms, trente-deux mots, rayés comme inutiles, ont pu faire penser que notre langue d'oc, ainsi bourrée de mots parasites, était ausssi mal batie, aussi prolixe que le patois parisien. Celui-ci doit garder ses iniquités pour son propre compte, *suum cuique*.

Si vous n'aviez pas une idée bien juste de l'effet rebutant, odieux, insupportable, que produisent les accents français niaisement repiqués sur des mots languedociens, j'imiterais cette impertinence, en écrivant, d'après votre système : *Dominè Déus*, *rèx célèstis*. Voyez et jugez. Pourriez-vous lire une page latine ainsi déshonorée? Et ne jetteriez-vous pas au feu le volume insolemment somptueux, élégant, qui vous montrerait de pareilles infamies? N'allez-vous pas bondir et rugir comme un lion, au seul aspect de ce *dominè*, si méchamment défiguré?

Le languedocien de Molière ressemble trop au provençal de Marie Stuart.

Viei repupiairè, ei tèm de desarmar,
Qu dessein as de t'enflamar ?

Quitta la tendressa dóu bèl iage
Aquel a drè de se leissar charmar.
Sariè, selon toun dire, una foulié d'amar;
Perquè vos estre fòu quand dôuriez estre sage?

Cela n'a rien d'original, de piquant et même de logique. Un seul mot *repupiaire*, radoteur, est réellement provençal; le reste n'est que du français écrit avec l'orthographe provençale; défaut que l'on remarque chez une infinité de rimeurs qui se servent de la langue d'oc sans la posséder à fond. Tout est gallicisme chez eux; ils ne se donnent aucun soin de bannir de leurs écrits les mots que le français a pris à son aîné le provençal. La signature de la reine d'Écosse attache pourtant une grande valeur à la pièce que je rapporte d'après LA BORDE, *Essais sur la Musique.*

M. DE POURCEAUGNAC.

Pour vous montrer que je n'entends rien du tout à la chicane, je vous prie de me mener chez quelque avocat pour consulter mon affaire.

SBRIGANI.

Je le veux, et vais vous conduire chez deux hommes fort habiles; mais j'ai auparavant à vous avertir de n'être point surpris de leur manière de parler, ils ont contracté du barreau certaine habitude de déclamation qui fait que l'on dirait qu'ils chantent, et vous prendrez pour musique tout ce qu'ils vous diront.

Le musicien Molière sait préluder à merveille pour faire chanter ses médecins et ses avocats.

Les comédiens italiens avaient reçu l'ordre de retrancher de leurs pièces les mots à double sens et trop libres. Louis XIV avait admonesté vivement les acteurs français au sujet du *Jaloux*, de *l'Homme à bonnes fortunes*, et d'une autre pièce que Dangeau n'a point nommée. La prude Maintenon eût recours alors aux pièces où l'on ne rencontrait aucune de ces expressions douteuses, où les mots ne disaient que ce qu'ils devaient dire. Son répertoire favori se composa de *Monsieur de Pourceaugnac*, *Amphitryon*, *Georges Dandin*, *le Mariage forcé*, *Crispin médecin*, etc. Les acteurs chargés de représenter ces comédies, ne s'exprimaient point en italien,

on les comprenait plus aisément, et les demoiselles n'étaient pas obligées de courir après le sens des mots qui se présentaient à visage découvert.

— Le soir, chez M[me] de Maintenon, on joua la comédie du *Mariage forcé.*» DANGEAU, *Mémoires*, **1712, vendredi, 28 septembre, à Fontainebleau.**

La fausse prude avait une telle affection pour les pièces les plus libres de Molière, qu'à défaut de comédiens, elle les faisait représenter par les musiciens de la chapelle du roi. Toujours souvient à Robin de ses flûtes.

— Le soir, chez M[me] de Maintenon, les musiciens jouèrent la comédie de *Georges Dandin*, et les dames qui les voient jouer les trouvent quasi aussi bons acteurs que bons musiciens. » DANGEAU, *Mémoires*, 1713, **10 février.**

Il signor di Pursognac, livret italien calqué sur la comédie de Molière et musiqué par Louis Jadin, fut représenté sur le théâtre Feydeau par les excellents chanteurs italiens que Viotti dirigeait. 23 avril 1792.

Pourceaugnac, opéra comique, d'après Molière, musique de Mengozzi, représenté sur le théâtre de la Montagne, au jardin de la Révolution (Montansier, au jardin du Palais-Royal). 1793.

Monsieur de Pourceaugnac, ballet-pantomime comique, en deux actes, à grand spectacle, avec les intermèdes de Lulli, arrangé, d'après la comédie de Molière, par Coralli; représenté, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 28 janvier 1826.

Monsieur de Pourceaugnac, opéra bouffon en trois actes, d'après Molière, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Ch. M. Weber, etc., par Castil-Blaze, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Odéon, le 24 février 1827.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI.

MOLIÈRE, 1666.

ACTE I, SCÈNE VI.

SGANARELLE *chante.*

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux,
Vos petits glougloux !
Mais mon sort ferait bien des jaloux,
Si vous étiez toujours remplie.
Ah ! bouteille, ma mie,
Pourquoi vous videz-vous ?

Les historiens et les glossateurs nous ont dit que M. Roze de l'Académie française, et secrétaire du cabinet du roi (1), fit des paroles latines sur cet air ; d'abord, pour se divertir, ensuite pour faire une petite malice à Molière, à qui, chez M. de Montausier, il reprocha d'être plagiaire : ce qui fit naître une dispute vive et plaisante. M. Roze soutenait, en chantant les paroles latines, que Molière les avait traduites d'une épigramme imitée de l'*Anthologie*, et pour laquelle il semble que l'air en question ait été fait exprès. Voici les paroles :

Quam dulces,
Amphora amœna,
Quam dulces,
Sunt tuæ voces !
Dùm fundis merum in calices,
Utinàm semper esses plena :
Ah ! ah ! cara mea lagena,
Vacua cur jaces ?

---

(1) Il était *secrétaire de la main,* c'est ainsi que l'on désignait le rédacteur qui s'était fait une étude particulière de contrefaire l'écriture et

Si je rapporte encore une fois cette plaisanterie de bon goût, c'est pour vous dire que l'académicien Roze aurait dû se borner à montrer sur le papier ses prétendus vers de l'*Anthologie*. Les chanter sur la musique de Sganarelle, c'était une bévue à nulle autre seconde. Il ne pouvait les faire cadrer avec la mélodie sans violer ouvertement toutes les règles de la quantité ; sans démolir, effondrer, massacrer l'opuscule du poète latin. Il faut avoir les oreilles aussi dures, aussi longues que celles d'un académicien français, pour tenter une semblable association, et la mener à fin, sans s'apercevoir que dès le premier vers il est hors de gamme, qu'il détonnera poétiquement jusqu'à *sunt tuæ voces;* qu'il va s'égarer de nouveau pour ne reprendre l'aplomb qu'au dernier vers : *cur vacua jaces.* Deux lignes excellentes et six impraticables, ce n'est pas trop mal pour un académicien.

L'air que chantait le fagoteux Sganarelle, celui qu'il dit aujourd'hui, celui que l'on écrira demain ou dans mille ans sur les paroles de Molière, semblent si peu *faits tout exprès* pour la traduction latine de Roze, que, pour l'ajuster à cette musique ancienne ou moderne, il faudrait impérieusement chanter :

O quàm dulces,
Amphora-z-amœna,
O quàm dulces,
Sunt tuæ voces! etc.

Dulces est un spondée qui doit arriver tout entier sur le temps fort de la mesure. Il ne saurait remplacer en aucune manière l'iambe *sont doux*, lequel, se divisant, laisse une syllabe dans la mesure qui précède la cadence, et fait tomber *doux* sur le temps fort de la mesure suivante. D'ailleurs, pour

la signature du roi, pour épargner au souverain la peine d'écrire ses lettres autographes, et même ses billets doux. Les amateurs qui croient posséder en leurs collections, des autographes de Louis XIV, n'ont le plus souvent que des lettres de Roze.

la musique, tous les mots latins de deux syllabes, quelle que soit leur quantité, doivent être considérés comme des spondées, et comme tels employés ; témoin le *Dies iræ* de Mozart, où *Di*, brève syllabe s'il en fut jamais, repose sur le temps fort, et porte une blanche. Les Allemands se moquent à bon droit des messes que nos compositeurs *palatins* leur envoient depuis une trentaine d'années.

— Une science requiert tout son homme ; je ne me suis adonné qu'à la musique, sans vouloir entreprendre tant de choses : qui trop embrasse mal estreint. Cela fut cause que mon évesque m'ayant un jour demandé si je sçavois beaucoup de latin, je lui respondis que j'estois de la race des comtes palatins. » — ANNIBAL GANTEZ, *l'Entretien des Musiciens*, in-18, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643, très rare.

Ménage s'est emparé de cette facétie ; il dit, en sa *Requête des Dictionnaires :*

Ces grands et fameux palatins,
Étrangers ès pays latins.

Rien au monde n'est d'un grotesque plus complet que cette musique religieuse et palatine ; c'est à faire pouffer de rire toute une assemblée de chrétiens, les chanteurs, les symphonistes et même les officiants. Un de ces compositeurs palatins (1), donnait dernièrement à son ténor récitant cette portioncule du *Credo : consubstanti*... le chœur se hatait de répondre *alem*, *alem*, *alem*, sur trois accords solennels, modulés avec artifice. Cette bévue énorme, insigne, doit me dispenser d'en faire connaître d'autres. Je n'oserais même pas signaler cet *alem* inimaginable, si je n'avais cent témoins prêts à me soutenir. Certes ils n'ont point oublié ce *consubstanti*... qui trois fois revenait suivi de sa triple réponse, tant le palatin se complaisait dans sa trouvaille précieuse. Parler ensuite des six cents millions de contre-sens et de

(1) C'était un organiste ! Séjan (Louis, fils de Nicolas), tenant les orgues de Saint-Sulpice et des Invalides.

fautes grossières de prosodie, serait s'attacher à des vétilles. La plus belle musique estropiant les mots latins qu'elle chante, devient une œuvre ridicule au point que les chantres de village, accoutumés à l'observation de la prosodie, se moquent de l'œuvre du palatin et la dédaignent.

Si vous ignorez les règles de la quantité, règles que vous ne pouvez enfreindre sans tomber dans la barbarie, consultez les partitions de Haydn, de Mozart, de Le Sueur, de Cherubini, vous y trouverez les paroles de la messe et des vêpres distribuées sous la musique, avec une égale perfection au regard du sens et de la quantité. Calquez vos paroles sur ces patrons, coupez les mots, faites-les tomber sur les temps forts ou faibles, comme ces maîtres vous en donnent l'exemple, et vous ne serez point accusés de plagiat.

Toutes ces précautions ne sauraient pourtant vous amener à la pratique élégante et libre du latin, à cette franchise d'élocution qui charme, à cet accord parfait de la note avec la parole, à cet effet de mots ramenés, groupés, combinés avec esprit, et dont la mélodie intelligente va colorer l'heureuse association. Oseriez-vous musiquer un drame écrit en anglais, sans avoir une connaissance parfaite de cette langue? Le public même de Paris ne serait-il pas suffisamment habile pour siffler cette œuvre informe? La messe est un opéra sublime, le *Credo* seul est un drame tout entier, d'une admirable et précieuse variété de sentiments et de couleurs. Et vous êtes assez imprudents pour vous lancer en aveugles au milieu de toutes les images de ce poëme, sans les apercevoir; pour vous aventurer à chanter des mots dont le sens et le mètre vous sont également inconnus! Savez-vous bien qu'une seule de vos belles, bonnes, immenses fautes de quantité suffit pour révolter les gens instruits qui vous entendent? Vous plaira-t-il de n'avoir plus à séduire que la tourbe ignorante? Savez-vous bien que vos fautes de palatin brillent d'un éclat aussi vif, aussi désespérant que la note de trompette ou de timbale quand elle est frappée à coté de la mesure et du ton?

Si le chanteur doit comprendre ce qu'il dit, à plus forte raison le musicien doit comprendre ce qu'il veut faire chanter. Jomelli se plaisait à raconter qu'un maître de chapelle italien faisait dire à son chanteur récitant *Genitum non factum*, et le chœur répondait : *factum non genitum.* Ce renversement des paroles avait semblé pittoresque au musicien, et d'un excellent effet pour le rhythme nouveau qu'il voulait introduire. Mais ce stupide renversement formait une proposition damnable, hérétique et plus que mal sonnante. *Factum non genitum!* Pères du concile de Nicée, voyez comment on ajustait vos paroles sacramentelles!

Accoutumé dès longtemps à carrer, arrondir les phrases de ses opéras au moyen des *si*, des *non* qu'il ajoutait à sa fantaisie aux vers de ses paroliers, Porpora s'avise un jour d'introduire un *non* dans le *Credo.* Entrainé par le feu de la composition, il chantait *Credo, non; credo, non credo in Deum.* On exécute sa messe, et tout le monde en est enchanté. Cependant plusieurs jaloux avaient dénoncé le maître de chapelle à l'Inquisition. Ce tribunal s'étant assuré que Porpora ne savait pas un mot de latin, et qu'il n'avait, pour la perfection de son *Credo*, employé la syllabe *non*, qu'à défaut de toute autre aussi brève et sonnant aussi bien, l'Inquisition voulut bien n'infliger aucune peine au musicien palatin. Quelques siècles plus tôt, Porpora eût été brulé comme un beau diable.

Un musicien palatin saisit un mot au hasard, et c'est sur le sens de ce mot isolé qu'il établit le caractère de sa composition. J'entendis à Paris, en 1810, une messe dont l'*Agnus Dei* était une pastorale. L'auteur, Henri Plantade, maître de chapelle, avait deviné sans peine que *agnus* signifie **agneau**; les agneaux ne vont pas sans brebis, les brebis sans bergers, les bergers sans cornemuse; et voilà mon brave Plantade qui fait sonner le chalumeau, la *piva,* le flageolet, la musette, afin de rendre l'expression de son *Agnus* pittoresque.

Un autre fait tonner son orchestre, excite un ouragan d'harmonie, dans une prière tendre, affectueuse, pleine

d'humilité; parce que le mot *fureur* se rencontre dans cette oraison du Psalmiste : *Domine, ne in furore tuo arguas me.* Un autre fait rouler avec fracas les flots de son harmonie, et croit qu'il est obligé d'imiter le bruit du Niagara dans sa chute, ou les cascades écumeuses de Vaucluse parce qu'il rencontre ces mots *De torrente in viâ bibet* dans une prophétie de David. Les récitatifs de MM. Meyerbeer, Halevy, foisonnent de rébus de la même espèce.

Un académicien se proposait-il d'égayer les fidèles de Saint-Eustache, en faisant moduler *sacristi, sacristi,* dans le motet qu'il a produit en cette église le 22 novembre 1850, jour de la fête de sainte Cécile? Ce trait d'opéra bouffon ne convenait pas précisément à la dignité solennelle d'un temple chrétien. *Sponsa Christi*, correctement prosodié, n'aurait point amené ce résultat bizarre.

A ces musiciens instruits en leur art, mais ignorant le latin qu'ils veulent faire chanter, je dois opposer des latinistes excellents, assez audacieux pour écrire et publier des chants religieux sans connaître les premiers éléments de la composition musicale.

Dans les villes et les villages, à Paris même! il existe une infinité de profanateurs du service divin, de blasphémateurs croque-notes, dont le zèle stupide ou l'esprit mercantile empoisonne sans cesse les fidèles en leur donnant des cantiques, des motets, des messes d'une platitude phénoménale, inimaginable, et qu'il est impossible de chanter juste, parce qu'ils sont notés faux. Le dirai-je? Le croira-t-on? La plupart de ces profanateurs sont des prêtres, et l'on en voit qui font acte d'humilité chrétienne jusqu'au point de publier et de signer de semblables inepties, qu'ils enrichissent de leur portrait grotesquement figuré. Ce n'est pas tout, ils vont user du crédit immense qu'ils ont sur leurs ouailles pour leur prescrire de chanter et par conséquent d'*acheter* ces caricatures musicales et religieuses. Ils interdiront toute musique régulière, élégante, bien écrite, composée pour l'église par des maîtres d'un mérite reconnu, dans le but de laisser le

champ libre aux pauvretés dont ils veulent absolument que les congréganistes et les fidèles soient abreuvés.

Vous connaissez peut-être les facéties religieuses du père Lambillotte, les psaumes et cantiques du père Herman, la messe burlesque de l'abbé Jouve ! Eh bien ! ce gachis musical sera du Mozart, si vous le comparez aux décompositions de l'abbé Le Guillou. Je cite seulement ces quatre ecclésiastiques parmi cent autres de la même force, à cause de la publicité dangereuse qu'ils ne craignent pas de donner à leurs misérables essais. On verra que je suis indulgent paroissien. Pauvres ames dévotes, quelles pénitences, quels ennuis, quels supplices vous sont imposés ! Quel avant-goût du Purgatoire ! Et les évêques, les archevêques tolèrent un pareil scandale ! que dis-je ? plusieurs honorent de leur haute protection cette musique enragée ! l'Institut catholique de Lyon la revêt solennellement de son approbation ! Et le saint Père laisse en repos ses foudres, comme si l'Église n'était pas menacée par la plus discordante et la plus redoutable des hérésies ! Notre Sauveur chassa du temple les trafiquants, certains abbés veulent bannir les fidèles de l'église.

Les évêques et les docteurs avaient soin d'examiner les drames religieux avant d'en permettre la représentation. A l'occasion de *la Passion* produite en public à Valenciennes en 1547, nous voyons que : — Les originalz furent reveuz par savants docteurs en théologie, commis à ce faire par monseigneur révérendissime Robert de Croy, évesque. »

Le concile de Trente ordonna que les tableaux et les ouvrages de sculpture dont les sujets appartenaient à la religion seraient soumis à l'examen le plus sévère avant d'être placés dans les églises, et chargea les évêques d'en être les censeurs.

Nommés par l'autorité, des experts sont chargés d'examiner les inscriptions qui doivent être gravées sur les tombeaux, et même celles que l'on veut mettre sur les enseignes de boutique, pour en élaguer les expressions peu convenables, pour en corriger les fautes d'orthographe ; et la censure

ecclésiastique ne prend aucun souci des abominations notées et déchantées, des blasphêmes d'harmonie dont on empoisonne le temple du Seigneur! Les jours où l'on régale tout un peuple de fidèles d'un semblable charivari, les jeunes lévites devraient bruler de vieux cuirs dans leurs encensoirs. Cette double cacophonie mettrait l'odorat et l'ouïe dans un parfait accord, ils souffriraient à l'unisson. Les cuirs de l'encensoir ne seraient-ils pas la conséquence naturelle des cuirs de la musique?

Voyez pourtant où m'a conduit le couplet de Sganarelle, et les glougloux de sa bouteille! Rentrons dans le ton sur-le-champ, au moyen d'une chanson du temps de Henri IV. Elle peut être mise à la suite de celle du fagoteux, bien qu'elle soit de plus ancienne date.

De tous les plaisirs de la vie
Le boire est le plus gracieux,
Quand un bon hôte nous convie
De quelque vin délicieux.

Il n'est point de douceur pareille
Au doux fredon d'une bouteille.

Boire chez soi n'est guère aimable,
De l'ordinaire on ne rit pas.
D'ami le vin est délectable,
Et fait faire un meilleur repas.

Quand sa belle humeur nous réveille
Au doux fredon d'une bouteille.

Les soins et la mélancolie
Fuyent à ces aimables sons,
Et ses affaires on oublie
Pour boire et dire des chansons.

Tant on voit sortir de merveilles
Des doux fredons de nos bouteilles!

Cette voix est plus harmonique,
Par ses glougloux et son bruit sourd,
Que n'est la plus belle musique
Ni le plus bel air de la cour;

Et je trouve plus de merveille
Au doux fredon de la bouteille.

Je quitte procès et chicane :
A demain, si j'ai le loisir;
C'est vivre plus bête qu'un âne,
De ne point prendre de plaisir :

Privant sa gorge et son oreille
Du doux fredon de la bouteille.

Verse-moi donc de ce breuvage
Puisque l'ami le trouve bon,
Et qu'il m'en donne le courage
Par le ragoût de ce jambon.

Jusques à tant que je sommeille,
Au doux fredon d'une bouteille.

Et si pour avoir fait la fête
A ces bouteilles et ces pots,
Je baisse les yeux et la tète,
Laissez-moi dormir en repos;

Et gardez que l'on ne m'éveille
Qu'au fredon d'une autre bouteille.

Je ne pense point à la guerre
N'à mes dettes quand j'ai bien bu,
Je suis un monarque sur terre,
Et pense que tout me soit dû;

Car je trouve plus de merveille
Au doux fredon d'une bouteille.

Le Parnasse des Muses, auquel est ajouté *le Concert des Buveurs*, in-18, Paris, Hulpeau, 1627.

Mis en opéra comique par Désaugiers fils, et musiqué par Marc-Antoine Désaugiers père, *le Médecin malgré lui* fut représenté, sur le théâtre Feydeau, le 26 janvier 1792.

LE SICILIEN.

MOLIÈRE, 1667.

SCÈNE III.

ADRASTE.

As-tu là tes musiciens?

HALI.

Oui.

ADRASTE.

Fais-les approcher, je veux jusques au jour les faire ici chanter, et voir si leur musique n'obligera point cette belle à paraître à quelque fenêtre.

HALI.

Les voici. Que chanteront-ils?

ADRASTE.

Ce qu'ils jugeront de meilleur.

HALI.

Il faut qu'ils chantent un trio qu'ils me chantèrent l'autre jour.

ADRASTE.

Non. Ce n'est pas ce qu'il me faut.

HALI.

Ah! monsieur, c'est du beau bécarre.

ADRASTE.

Que diantre veux-tu dire avec ton beau bécarre?

HALI.

Monsieur, je tiens pour le bécarre. Vous savez que je m'y connais. Le bécarre me charme; hors du bécarre, point de salut en harmonie. Écoutez un peu ce trio.

ADRASTE.

Non, je veux quelque chose de tendre et de passionné, quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie.

HALI.

Je vois bien que vous êtes pour le bémol. Mais il y a moyen de nous contenter l'un et l'autre: il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tout remplis de langueur, qui, sur bémol, viennent séparément faire leurs plaintes dans un bois, puis se découvrent l'un à l'autre

la cruauté de leurs maîtresses; et là-dessus vient un berger joyeux avec un bécarre admirable, qui se moque de leur faiblesse. »

Il s'agit tout simplement ici de la transition du mode mineur, portant un bémol à sa tierce (1), au mode majeur, dont la tierce est remise au ton naturel à l'aide précieuse du bécarre. Ce moyen, devenu vulgaire par l'abus qu'une infinité de musiciens sans talent en ont fait, les fabricateurs de romances surtout, ce moyen n'en est pas moins d'un effet ravissant, prodigieux lorsqu'un homme de génie a su le préparer. L'*andante* de la symphonie de Haydn, ayant pour titre *Roxelane*, en est un exemple dans le genre suave et gracieux. L'explosion victorieuse de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven se fait en bécarre pour parler le langage d'Hali. Une longue suite de cadences en bémol, une indécision concertée sur la route que l'orchestre va prendre, amènent enfin cette marche triomphale où tous les archets, toutes les embouchures, repoussant les douceurs du bémol, font sonner le bécarre avec un brillant éclat, une harmonie stridente, énergique au dernier point. Dans la prière de *Moïse*, les trois couplets sont en bémol; mais lorsque les Hébreux voient les eaux de la mer s'élever pour leur ouvrir un passage, l'humble déprécation se change en hymne de reconnaissance; plus de crainte, le ciel exauce leurs vœux; ils attaquent en chœur, en bécarre, avec le déploiement de toutes les forces de l'orchestre, cette mélodie présentée d'abord d'une manière timide, et qu'un seul récitant osait proférer. Le bécarre de cette péroraison est d'un effet saisissant.

J'attends avec un frémissement de plaisir le *si bécarre* du solo de cor anglais de l'ouverture de *Guillaume Tell*, et je pince toujours mon voisin pour lui faire sentir l'adorable *la*

---

(1) Quelques jeunes musiciens me diront peut-être que, dans les tons où figurent plusieurs dièses, la tierce mineure est indiquée au moyen du bécarre. Oui sans doute, si je parlais de la musique de notre époque; mais en 1667, et même septante ans plus tard, on baissait encore la note diésée au moyen d'un bémol.

bémol d'Arsace qui décide la rentrée en *mi bémol* dans le quintette sans orchestre du finale de *Semiramide*. J'aurais dû parler d'abord du bémol monumental amenant le bécarre dans l'air d'*Alceste*, de Gluck, sur ces mots : *me déchire et m'arra---che le cœur.*

Après avoir cité Gluck, Haydn, Beethoven, Rossini, je vais vous rappeler un air de Doche. La transition est brusque sans doute, mais ce dernier exemple sera le plus clairement démonstratif pour mes lecteurs non musiciens. Vous souvient-il d'une comédie en vaudevilles que j'ai vu jouer en 1810, ayant pour titre *les Deux Edmond*, fort divertissante et surtout admirablement exécutée ? Parmi les nombreux couplets de la chanson finale de cette pièce, je remarquai, je retins, à peu près du moins, celui-ci :

Vins de Surène, vins de Brie,
D'Argenteuil et de Normandie,
Vins faibles toujours aigre-doux,
Déguisez-vous (*bis*).

Joly chantait ces quatre vers d'un ton piteux ; ses lazzi de bouderie et de mépris s'accordaient parfaitement avec les bémols qui foisonnent en ce prélude mineur. Mais sa figure s'épanouissait, la joie brillait en ses yeux, quand il laissait le bémol pour le bécarre afin de montrer l'affection particulière que des liqueurs plus dignes de son hommage inspiraient à son cœur. Les quatre vers suivants, chantés en majeur, ramenaient la gaieté dans la salle comme sur le théâtre.

Vins de Bourgogne, de Champagne,
De Tokay, de Bordeaux, d'Espagne,
Vins forts, vins fins, vins délicats,
Ne vous déguisez pas (*bis*).

Hali devait avoir quelque pressentiment de cette chanson, lorsqu'il s'écriait : — Hors du bécarre point de salut. »

Gentil oiseau, ma petite linotte,
N'apprit jamais ni musique ni note ;
Mais dès que je la siffle, elle est à l'unisson.
Il n'en est pas ainsi de ma femme Alison

Qui ne manque jamais, dans son humeur bizarre,
De chanter en bémol si je chante en bécarre.

***

Ce bémol est-il fin et va-t-il droit au cœur?

REGNARD, *le Distrait*, acte II, scène 7; 1697.

Les orgues de Barbarie ont leurs gammes pointées au naturel, sans bémols ni dièses que l'on y puisse introduire au besoin et par accident; aussi faisaient-ils entendre *la Marseillaise* et *le Chant du Départ* sans la moindre tierce mineure, ce qui n'est pas médiocrement barbare. Ils étêtent le galop de *Gustave*, trop étendu pour se déployer dans leur étroit ravalement; et, dans la phrase de *la Favorite*, qu'ils tamisent à la journée, un *mi* remplace gauchement l'*ut dièse* que l'oreille sollicite en vain.

Les harpes sans pédales des troubadours, harpeurs ambulants, ont horreur du dièse, comme jadis la nature avait horreur du vide.

A Boston, ville de haute sagesse, il est défendu sous peine de la hart, de faire sonner un orgue de Barbarie dans les rues. Cette harmonie discordante et flasque pourrait affadir, molester, révolter même l'oreille *des chevaux*. Nos gouvernants devraient emprunter ce paragraphe au Code municipal infiniment paternel de Boston; et faire pour nous ce que font les Américains pour leurs intelligents quadrupèdes. Voyez GUSTAVE DE BEAUMONT, *Tableau des Mœurs américaines*.

Une ordonnance du directeur de la police, publiée, affichée à Cologne le 8 décembre 1851, interdit aux musiciens ambulants, aux joueurs d'orgue de Barbarie, aux personnes qui montrent des animaux exotiques avec accompagnement de musique, et en général à tous les individus qui font de la musique dans les rues ou sur les places publiques, de faire usage d'instruments discordants ou désaccordés. Les contrevenants, s'ils sont étrangers, seront immédiatement expulsés de la ville; s'ils sont nationaux, ils seront privés de l'autorisation par eux obtenue de la police, et cette autorisation ne pourra leur être accordée de nouveau qu'après qu'ils auront

remplacé leurs instruments vicieux par des instruments nouveaux en bon état, ou après qu'ils auront fait réparer convenablement les anciens ; opération qui, dans tous les cas, doit être constatée au moyen d'un certificat délivré par deux hommes de l'art compétents et connus. L'Europe aussi finira par se civiliser.

Bécarre ou tierce majeure signifie, dans notre musique moderne, énergie, gaieté. *Bémol* ou tierce mineure, est employé généralement pour l'expression de la faiblesse, de la mélancolie, de la douleur. Nos anciens avaient, à cet égard, une manière d'entendre et de penser tout à fait contraire à la nôtre. Témoin les chants les plus joyeux de l'Église, *O filii et filiæ, Victimæ paschali laudes, Ut queant laxis*, etc., etc., qui sont tous en bémol, c'est-à-dire en ton mineur. Je vous ai déjà fait connaître l'artifice que les Romains employaient pour donner une teinte de tristesse à leurs airs les plus gais, en accordant leurs flûtes sur tel ou tel diapason.

Un seigneur ivre de noblesse,
D'un autre état plaint la bassesse,
Du financier la roture le blesse,
C'est le ton majeur.
Dans ses besoins il joue un autre rôle,
Il lui sourit, lui frappe sur l'épaule,
Et d'une voix douce il l'enjôle,
C'est le ton mineur.

FAVART, *le Droit du Seigneur*, parodie d'*Abensaïd*, 1741.

SCÈNE VIII.

HALI.

Signor, je suis un virtuose.

DON PÈDRE.

Je n'ai rien à donner.

C'est Molière qui, le premier, a francisé le mot *virtuoso, virtuosa*, que Mme de Motteville employait, il est vrai, mais en italien, en parlant de la célèbre cantatrice Leonora Baroni, attachée à la musique du roi Louis XIII. Douze ans après Molière, Mme de Sévigné dit que la dauphine est virtuose. *Lettre du 28 février* 1680.

— Ménage a remarqué le premier que la prose du *Sicilien* était un tissu de vers non rimés, de six, de cinq, ou de quatre pieds; et, pour preuve, il en a cité le commencement du monologue d'Hali, par lequel s'ouvre la pièce. Cette remarque est juste; elle l'est plus que ne le croient ceux qui se sont bornés à la vérifier d'après le passage indiqué par Ménage. La pièce entière est remplie de vers de toute mesure, non pas semés çà et là, mais groupés par tirades où domine l'alexandrin, celui de tous nos vers dont le rhythme est le plus sensible.

» Des critiques ont pensé que Molière, ayant d'abord écrit *le Sicilien* en vers libres, et voulant ensuite le réduire à la simple prose, avait détruit le travail de la versification par le retranchement des rimes; que de là seulement pouvaient provenir ces nombreuses et longues séries de vers irréguliers et blancs. Une telle opinion a bien peu de vraisemblance. Si Molière avait fait subir au *Sicilien* la métamorphose dont on parle, sans pouvoir en assigner le motif, il resterait du premier état d'autres traces que des mesures variées, souvent peu distinctes des coupes du langage ordinaire; la rime s'apercevrait encore en quelques endroits, ou du moins il serait facile de la suppléer en beaucoup d'autres. Or, c'est ce qui n'existe point. D'un autre côté, il est impossible d'imaginer que l'emploi presque continuel des mesures, des inversions et des tours poétiques dans la prose du *Sicilien* soit un pur effet du hasard, puisque aucune autre pièce en prose de Molière n'offre la même singularité.

» Un seul exemple, l'exemple d'un seul vers, suffira pour prouver que Molière a volontairement affecté dans la prose du *Sicilien*, les tours et les mesures propres à la poésie. Dans la deuxième scène, Adraste dit, en parlant des musiciens amenés par Hali : — Je veux jusques au jour les faire ici chanter. » Cette ligne de prose est un vers alexandrin, divisé par une césure exacte, et renfermant deux inversions. Dans la prose ordinaire, on placerait autrement *jusques au jour*, et *ici*, pour dire, *je veux les faire chanter ici jusques au jour*.

» La conjecture la plus probable que l'on puisse former, c'est que Molière a voulu faire cette fois l'essai d'un système de diction comique, d'après lequel la prose, mesurée et cadencée à la manière des vers libres, n'en différerait que par l'absence de la rime, et réunirait ainsi l'agrément d'une sorte de rhythme poétique à l'indéfinie variété des terminaisons, plus propre que la *monotonie de la rime* à représenter le facile abandon du dialogue ordinaire. » AUGER, *Notice mise à la suite du Sicilien.*

Je n'ai donc pas tort de dire que la rime est fastidieuse puisque l'académicien Auger l'accuse hautement de monotonie.

En arrangeant *le Sicilien* en opéra, j'avais pensé tout ce que dit Auger, en ses remarques sur Molière. J'ai trouvé mes conclusions estampées dans sa glose, et je les reproduis ; en ayant soin de les purger du concours odieux des mauvais sons et des hiatus académiques, duriuscules pour ne pas dire durs. C'est mon bien que je reprends ; j'ai le droit de l'ajuster de manière à le rendre lisable. Je vais ajouter une observation, la meilleure de toutes quoiqu'elle m'appartienne : mon associé n'aurait pas dû la laisser échapper.

Je veux jusques au jour les faire ici chanter.

Les deux inversions, la césure, la cadence, révèlent sans doute cet alexandrin caché dans la prose ; mais ce qui le caractérise bien mieux encore, c'est le mot *jusques*, armé de son *s* finale, cadeau qu'il reçoit souvent de la main des poëtes et que les prosateurs lui dénient toujours. Oui, Molière a voulu faire un vers, un alexandrin, et pas autre chose qu'un alexandrin. Je le montrerai par les vers et la prose de l'auteur, en vous donnant une double preuve.

Chut. N'avancez pas davantage,
Et demeurez dans cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appelle.
Il fait noir comme dans un four.
Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche,

Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave,
De ne vivre jamais pour soi,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître.

Ici la mesure du vers exigeait que l'*s* de *jusques* fût retranchée ; Molière la supprime. Il la rétablit pour compléter l'alexandrin cité par Auger ; et la fait disparaître de nouveau dans cette phrase de prose qu'Adraste dit ensuite, dans la scène XIII°.

— Mais vous persuadé-je *jusqu'à* vous inspirer quelque peu de bonté pour moi ? »

Tous les Ménage de la terre compteraient en vain par leurs doigts pendant huit jours, huit semaines, sans trouver un seul fantôme de vers dans ces deux lignes de prose, où nulle intention de mesure, de rhythme, de cadence ne se fait remarquer. Si l'on me disait que nos anciens ont souvent employé dans leur prose le mot *jusques*, en se servant de l'orthographe que les poètes se sont réservée, je répondrais en lisant le dialogue du *Bourgeois gentilhomme*, où la versification montre à peine le bout de son nez. On y remarquerait :

— Vous me verrez équipé comme il faut, depuis les pieds jusqu'à la tête. » Acte I, scène 2.

— Et l'R, en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais. » Acte II, scène 6.

— Vraiment, on n'a pas attendu jusqu'à cette heure. Acte III, scène 3.

Oui, Molière voulait s'affranchir d'abord du joug abrutissant de la rime, et délivrer ses auditeurs de l'avalanche de féminines dont leur oreille devait être chaque soir flagellée. Molière voulait substituer à la psalmodie assommante des alexandrins une prose mesurée, cadencée, dans le genre de celle d'Hérodote, de Démosthène, de Cicéron, de Térence. Les vers de ce dernier n'ont-ils pas tout le charme de la

prose? En ce point, comme en tous les autres, Molière avait devancé de beaucoup son époque; mais les contemporains de ce grand écrivain n'étaient pas suffisamment repus, gorgés, saturés de rimes; ils en demandaient encore, et les demandaient si bien, qu'il fallut ajuster en alexandrins sa prose admirable de *Don Juan.* C'était encore le public de Scarron, le même qui, vingt ans plus tôt, avait applaudi *les Boutades du capitan matamore,* acte en vers de huit syllabes rimant tous en *ment,* fourmilière d'adverbes que l'on accueillit avec transport.

La prose rhythmée du *Sicilien* me représente à ravir les iambes de Térence. Quel dommage que Molière n'ait pas pu nous doter du système de diction scénique, si bien raisonné, qu'il rêvait, dont il fit l'essai, mais qu'il se vit forcé d'abandonner à cause de la barbarie de ses auditeurs! Il fallait un aussi grand nom que le sien pour imposer une loi nouvelle, et changer de fond en comble la manière de s'exprimer au théâtre. Les vers paraissaient d'une fatigante monotonie à Molière; son public dédaignait la prose; l'auteur du *Sicilien* offrait un heureux mélange de prose et de vers. Cet éclectisme devait réussir, il semblait tout concilier, et pourtant l'effet qu'il produisit ne fut point assez heureux pour engager son auteur à suivre la nouvelle route qu'il venait de s'ouvrir.

DON PÈDRE.

Vous n'avez qu'à me suivre,
Vous ne pouviez jamais
Mieux tomber que chez moi.

ZAÏDE.

Je vous suis obligée
Plus qu'on ne saurait croire;
Mais je m'en vais prendre mon voile:
Je n'ai garde, sans lui, de paraître à ses yeux.

En donnant à sa prose la cadence des vers, Molière ne l'a pas suffisamment purgée des hiatus, accrocs disgracieux, ressauts qui troublent trop souvent l'agréable limpidité de son langage. Croyez qu'il aurait fini par les éviter, les bannir

absolument de ses discours. Une oreille sensible, délicate au point d'avoir la rime en horreur, et pourtant avec quel artifice ne savait-il pas l'amener! un génie qui veut se créer une prose poétique par le rhythme, la cadence, l'heureuse association des mots, ne pouvait manquer de proscrire l'hiatus; proscription qui, même sans être assez rigoureuse, même avec ses licences damnables et nombreuses, n'en est pas moins la seule chose que l'on ait à louer dans la versification française. Molière avait trop d'occupations; Molière, hélas! a trop peu vécu, pour mener à fin sa précieuse entreprise. Son excellent cœur lui faisait prendre en pitié ses contemporains, dès longtemps destinés à subir les tourments causés par la rime; il se proposait de les affranchir de cette peine, déplorable suite de leur faute originelle; mais il est des pécheurs endurcis, impénitents, et des malades qui repoussent les secours du plus habile médecin.

L'Avare est presque tout en vers libres, quoi qu'en ait dit Auger, en répétant sans examen ce que Voltaire et La Harpe avaient écrit sur le même sujet. Une infinité de couplets cadencés et rhythmés se rencontrent aussi dans la prose de *George Dandin*.

J'avertis que le sieur Molière,
De qui l'ame est si familière,
Avecque les neuf doctes sœurs,
Donne à présent sur son théâtre
Un *Avare* qui divertit,
Non pas certes pour un petit,
Mais au delà ce qu'on peut dire,
Car d'un bout à l'autre il fait rire.
Il parle en prose et non en vers,
Mais, nonobstant les goûts divers,
Cette prose est si théatrale,
Qu'en douceur les vers elle égale.

ROBINET, 15 septembre 1668.

Je me vois forcé de signaler ici deux hiatus très durs, que l'harmonieux auteur de *l'Avare* pouvait facilement éviter.

— A-t-on jamais *vu une* fille parler de la sorte à son père?

— *Mais* a-t-on ja*mais vu un* père marier sa fille de la sorte?

A-t-on vu jamais une fille, sonnait parfaitement sans affaiblir la pensée de l'auteur. Molière n'aurait-il pas choisi ce tour s'il avait écrit en vers?

L'oreille est-elle moins sensible et délicate lorsque le discours ne se divise point en lignes consonnantes? Molière avait pourtant déjà fait représenter *le Sicilien* quand il donna *l'Avare* au public. Il est juste de convenir que la prose de cette dernière pièce offre bien peu de négligences de cette espèce, elle est plus correcte (c'est un musicien qui parle) que celle du *Don Juan*. *Le Sicilien* ne devait paraître que deux ans après ce chef-d'œuvre, et Molière ne s'était pas encore avisé de donner plus de grace, une limpidité plus suave à son dialogue lorsqu'il faisait dire au sévère don Louis :

— Apprenez enfin *qu'un* gentilhomme *qui vit* mal, est un monstre dans la nature, *que* la ver*tu est* le premier titre de noblesse, *que* je regarde beaucoup moins au *nom qu'on* signe, *qu'aux* act*ions qu'on* fait; et *que* je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur, *qui* serait honnête homme, *que* du fils d'un mona*rque qui* vivrait *comm*e vous. »

Don Juan dit ensuite : — *J'ai en*ten*du u*ne voix. »

Le plus bel hiatus que j'aie rencontré de ma vie, hiatus à triple et, si l'on veut, à quadruple bâillement, termine cette phrase de *l'Avare* : — Voilà de belles drogues que des jeunes gens, pour les aimer! ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux, pour donner envie de leur peau! et je voudrais bien savoir quel ragoût il *y a à eux*. »

Nos poètes eux-mêmes ont la rime en aversion. N'osant pas la supprimer tout à fait, ils la cachent, l'enfouissent au milieu de leurs vers scindés par les enjambements. Nos rimeurs n'aspirent qu'à la prose, et plusieurs sont assez adroits, assez heureux pour imiter la prose harmonieuse et cadencée du *Sicilien*.

CAMARGO.

Quoi! votre éventail?

RAFAEL.

Oui. N'est-il pas beau, ma foi? Il est large à peu près comme un quartier de lune, cousu d'or comme un paon, frais et joyeux comme une femme. Il a des paillettes d'argent comme Arlequin. Gardez-le, il vous fera peut-être penser à moi; c'est tout le portrait de son maître...

CAMARGO.

Qu'elle porte un amour à fond, comme une lame torse, qu'on n'ôte plus du cœur sans briser l'ame, si c'est alors qu'on peut la laisser, comme un vieux soulier qui n'est plus bon à rien.

RAFAEL.

Ah! les beaux yeux! Quand vous vous échauffez ainsi, comme vous êtes jolie!

CAMARGO.

Oh! laissez-moi, monsieur, ou je me jette le front contre ce mur.

ALFRED DE MUSSET, *les Marrons du feu*, scène 2.

XVI.

Rien n'est plus amusant qu'un premier jour de noce; au débotté d'ailleurs on avait pris carrosse. Le reste à l'avenant. Sans compter les chapeaux d'Herbeau, rien n'y manquait. C'est un méchant propos de dire qu'à six ans une poupée amuse autant qu'à dix-neuf ans un mari. Mais tout s'use. Une lune de miel n'a pas trente quartiers comme un baron saxon. Idem, *Mardoche*.

Le Sicilien ou l'Amour peintre, arrangé par Levasseur en opéra comique, musiqué par Dauvergne, représenté le 10 mars 1780, sur le théâtre de la cour, à Versailles.

Le Sicilien ou l'Amour peintre, ballet-pantomime en un acte, d'Anatole Petit, représenté, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 11 juin 1827.

Le Sicilien, opéra comique, d'après Molière, rhythmé par Castil-Blaze, musiqué par Justin Cadaux, ouvrage demandé, conséquemment reçu par la direction de l'Opéra-Comique, et reposant depuis trois ans passés dans les cartons de ce théâtre.

— Le *Ballet des Muses* devait être dansé une seconde fois à Saint-Germain-en-Laye, dans les premiers jours de janvier 1667. Molière se hata de composer *le Sicilien*, et de le substituer à *Mélicerte* et à la *Pastorale comique*, dont il n'était pas content. Ce ne fut que le 10 juin suivant que *le Sicilien*

parut sur le théâtre du Palais-Royal. La mauvaise santé de Molière fut cause de ce long retard. Cette pièce destinée à faire partie d'une fête de la cour, se terminait par un ballet général, lié plaisamment à l'action. Le roi, Madame, M[lle] de La Vallière (1) et plusieurs seigneurs de la cour y dansèrent. La tragédie de *Britannicus* n'avait point encore paru, et deux ans s'écoulèrent encore avant que *Racine fît entendre ces vers sublimes où Louis XIV crut voir une leçon dont sa grande ame sut profiter.* » Bret, note sur *le Sicilien* répétée par Aimé-Martin.

Les lamproies n'ont pas le jarret assez fort pour remonter le Rhône ; elles veulent pourtant visiter Beaucaire, Avignon, Roquemaure. Ne pouvant aller à pied, il leur faut une monture. On les voit donc postées à l'embouchure du fleuve, attendre le passage d'une alose, et sauter, se cramponner, se coller sur son dos. L'une portant l'autre, elles nagent de compagnie. C'est à merveille pour la cavalière, exempte de fatigues et de frais de route ; si la faim la tourmente, elle broute, ronge discrètement sa complaisante amie. L'alose veut diner à son tour, elle mord à l'appât du pêcheur, tombe dans le filet ou s'accroche à l'hameçon, et la fainéante lamproie est victime de son artifice.

L'une portant l'autre, elles arrivent au marché.

Les commentateurs, répétant les bévues de ceux qui les ont précédés, ne vont-ils pas où tombent les lamproies ?

> En intérêt comme en esprit,
> On culbute de compagnie.

---

(1) Erreur : les dames figuraient dans les ballets, elles n'y dansèrent qu'en 1681.

BRITANNICUS.

RACINE, 1669.

Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire;
Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit:
Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.
Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière;
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre;
Tandis que des soldats, de moments en moments,
Vont arracher pour lui des applaudissements.

Combien de fois, depuis bientôt deux siècles, n'a-t-on pas cité ces beaux vers de Racine pour nous dire avec un risible aplomb, que Louis XIV sut profiter de la leçon donnée à l'empereur des Romains, et cessa de danser sur les théâtres de sa cour après avoir entendu l'insidieux discours de Narcisse? Les moralistes, les commentateurs, académiciens ou non, les faiseurs de cours de littérature, les défenseurs des jeux de la scène, ont mis ce thème en variations, sans examiner si le fait existait. Une erreur est-elle produite en lumière, il suffit qu'elle présente quelque chose de pittoresque, de curieux, pour que tout le monde s'en empare aveuglément. Si l'un des mille brosseurs de prose qui se sont exercés sur ce sujet devenu banal avait pris la peine de collationner les dates, il aurait vu que Louis XIV ne dansait plus sur le théâtre quand l'Opéra fut établi. Ce prince avait terminé sa carrière baladine à l'âge de trente-un ans environ, le 15 février 1669, en figurant le Soleil, son personnage favori, dans *Flore*, dix-huitième ballet honoré de ses illustres gambades.

Le lendemain, 16 février 1669, il avait déclaré solennellement, il avait donné sa parole royale qu'il ne danserait plus ; et *Britannicus* ne parut sur la scène que neuf mois après, le 11 ou le 13 décembre suivant.

Si le roi n'avait pas annoncé, décidément et péremptoirement prouvé, démontré, depuis neuf mois !!! qu'il renonçait à la danse théâtrale, croyez-vous que le flatteur et timide Racine eût osé lui donner, même par ricochet, la leçon dont on a si souvent exalté la hardiesse ? Neuf mois ! c'était neuf ans ; neuf olympiades, neuf jubilés, neuf siècles, pour le monarque baladin, qui dansait quatre ballets nouveaux en trois mois ; et quels ballets encore ! il faudrait en réunir trois de ceux de nos jours, si l'on voulait égaler en durée, en variété de tableaux, en richesse de mise en scène, un seul de ces drames dansés.

Une lettre de Boileau que de La Place a rapportée (1), les *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, par Louis Racine ; *le Siècle de Louis XIV*, par Voltaire ; telles sont les principales autorités sur lesquelles on s'est fondé pour propager une vieille bévue. Rien ne résiste à la logique des chiffres ; les dates prouvent jusqu'à l'évidence que Boileau, Racine fils, ont vanté l'un son ami, l'autre son père, en attribuant à l'auteur de *Britannicus* une action virile dont le républicain Pierre Corneille eût affronté le danger, mais que le courtisan Racine aurait eu soin d'éviter. C'était beaucoup pour lui de venir toucher à la queue du lion, neuf mois après la mort du tyran de ces bois. Voltaire, qui ne se donnait pas le souci de vérifier la possibilité des faits historiques, Voltaire s'est inconsidérément réglé sur Boileau, sur Racine ; et, sautant comme les moutons de Panurge, tous les écrivains qui sont venus après eux ont adopté sans examen l'erreur grossière que ces contemporains avaient enregistrée et consacrée.

---

(1) *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire et à la littérature*, par D. L. P., tome VI, page 327.

Puisque j'admets l'authenticité de la lettre de Boileau, citée par de La Place, bien qu'elle ne figure pas dans les œuvres imprimées du satirique célèbre, et qu'elle soit contraire à mon opinion, il me sera permis de puiser le fait suivant dans le même recueil, tome 1er, page 188.

— Mansard, surintendant des bâtiments, usait avec Louis XIV de la flatterie la plus coquine. Il lui présentait quelquefois des plans où il laissait des choses si absurdes, que le roi les signalait du premier coup d'œil. Là-dessus, Mansard à tomber d'admiration, à s'écrier : — Que le roi n'ignorait rien! qu'il en savait, en architecture, plus que les maîtres. »

» On a soupçonné Racine d'en avoir usé de la sorte dans sa partie, au sujet d'*Athalie* et d'*Esther*. »

Les dates ont démontré que l'auteur de *Britannicus* n'a pas pu donner la leçon mille fois citée. Le fait que je viens de rapporter prouve qu'il ne devait pas même se proposer de la donner, tant il manœuvrait à l'inverse.

Maintenant procédons par une contre-épreuve.

— Le pécheur est converti, le pénitent a fait amende honorable, il a renoncé publiquement aux pompes du ballet, aux œuvres du danseur et du mime; c'est le moment de le prêcher, de fulminer un audacieux sermon, » s'était dit le janséniste Racine; et le voilà forgeant, alignant les nobles alexandrins, où *théâtre* amène encore une fois *idolâtre*, selon l'usage antique et stupidement solennel de la rime. Le voilà donnant cette leçon d'une sévérité sublime, d'une immense portée, qui, frappant à faux, arrivant après coup, n'en devait pas moins produire un effet incisif et soudain. Louis XIV comprit si bien la moralité de l'apologue, qu'il entreprit avec Molière la composition d'une comédie-ballet ayant pour titre : *les Amants magnifiques*, drame dans lequel il figura, se fit applaudir comme auteur, maître de ballets, danseur, mime, chanteur, flûteur et guitariste, le 7 septembre 1670. Voilà donc notre coupable devenu relaps.

— Le roi, qui n'avait point accoutumé de danser les ballets

de carême, dit, sur la fin du carnaval, qu'il voulait danser le sien jusqu'à la fin du carême. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1659.

Le cardinal Mazarin avait fait venir d'Italie un guitariste célèbre, Francisco Corbetta, pour donner des leçons au jeune roi Louis XIV. Nous retrouvons ce même Francisque à la cour du roi d'Angleterre, Charles II. Le virtuose italien y fit des prodiges, et par conséquent une grande fortune; tout le monde y raffolait de la guitare et s'en escrimait bien ou mal. Voyez, dans les *Mémoires du comte de Gramont*, la scène si dramatique et si plaisante de la guitare chez milady Chesterfield.

— En 1640, le mouvement de tous les airs de ballet était lent, et leur mélodie marchait posément, même dans sa plus grande gaieté. On exécutait ces airs avec des luths, des téorbes et des violes qu'on mélait à quelques violons, et les pas, les figures de ballets composés sur les airs dont je parle, étaient lents et simples. Les danseurs pouvaient garder toute la décence possible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danse n'était presque pas différente de celle des bals ordinaires.

» Le petit Molière (Louis de Mollier) avait à peine montré par deux ou trois airs qu'il était possible de faire mieux, quand Lulli parut, et quand il commença de composer pour les ballets de ces airs qu'on appelle *airs de vitesse*. Comme les danseurs qui exécutaient les ballets composés sur ces airs, étaient obligés à se mouvoir avec plus de vitesse et plus d'action que les danseurs ne l'avaient fait jusqu'alors, bien des personnes dirent que l'on corrompait le bon goût de la danse, et qu'on allait en faire un baladinage. Les danseurs eux-mêmes n'entrèrent qu'avec peine dans l'esprit des nouveaux airs, et souvent il arriva que Lulli fut obligé de composer lui-même les entrées qu'il voulait faire danser sur les airs de vitesse. Il fut obligé de composer lui-même les pas et les figures de la chaconne de *Cadmus* (1676) parce que Beauchamp, qui faisait alors ses ballets, n'entrait point à son

gré dans le caractère de cet air de violon. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.*

Cette lenteur que signale Dubos avait dû s'introduire dans les airs de ballet pendant le règne de l'apathique Louis XIII, qui certes devait danser aussi posément que le roi de Maroc. Nous savons que la reine Marguerite de Valois et ses joyeuses compagnes se trémoussaient vivement, et que leur volte échevelée n'avait pas moins de licence et de folie que les polkas, les cachuchas, les cancans de la Chaumière et du bal Mabille. Je vous montrerai bientôt un chanoine donnant de sages conseils aux damoiselles de la cour de Catherine de Médicis, et leur recommandant surtout de poser leur main gauche sur leur cuisse, afin que leur chemise ne prît pas un vol trop exagéré.

Tous ces exercices plus ou moins licencieux, entrepris et suivis pour favoriser la galanterie, déjà bien facile en des cours où l'ennui se glissait encore ; l'ennui ! cet ennemi qu'il fallait chasser à tout prix ; ces rapprochements, ces mélanges concertés harmonieusement, qui faisaient dire à je ne sais quel philosophe : — Les bals sont des lupanars autorisés par l'usage ; » toutes ces fêtes, dont on voulait augmenter les attraits au moyen de quelque ingénieuse nouveauté, fruit du génie inventif de gens désœuvrés, dirigeant leur esprit sur un seul but, le plaisir ; tous ces divertissements de princes amoureux ou non, amenèrent souvent d'heureux résultats dont l'art a su profiter. C'est à la duchesse du Maine que l'Europe doit la première idée du ballet-pantomime qui triomphe aujourd'hui sur tous les théâtres.

Aux charmes de son esprit naturel, cette aimable princesse joignait beaucoup de lumières acquises, du savoir, de l'érudition même, et surtout une grande passion pour les spectacles. Elle desira voir de ses propres yeux un essai de l'art des pantomimes de l'antiquité, des Bathyle, des Hylas, des Pylade, qui pût lui montrer une image réelle de leurs représentations, de leurs exercices, dont elle n'avait conçu qu'une idée imparfaite en lisant les historiens. Elle choisit la scène

du quatrième acte d'*Horace*, tragédie de Corneille, et la fit mettre en musique par Mouret, comme si l'on avait dû la chanter. Cette musique fut ensuite exécutée, sans paroles, par l'orchestre, tandis que Balon et Mlle Prévost, danseurs de l'Opéra, mimaient sur le théâtre de Sceaux, l'action et les sentiments des personnages de Corneille devenus muets. Nos deux virtuoses, danseurs habiles, intelligents, pleins d'ame et de chaleur, mais novices en pantomime, s'animèrent si bien réciproquement par leurs gestes, leur jeu de physionomie, d'une vérité parfaite, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne demandera point s'ils parvinrent à toucher, émouvoir les spectateurs. Cet heureux essai, fait en 1708, dut sans doute engager Mlle Sallé, poète et danseuse, à tenter la fortune avec un ballet d'action complet, en exécutant ses drames de *Pygmalion*, d'*Ariane*, qu'elle mit en scène à Londres, vingt-six ans plus tard.

LE MISANTHROPE.

MOLIÈRE, 1666.

ACTE I, SCÈNE II.

Le comédien Baron affirmait que la force des gestes et de la diction était telle que des sons tendres et tristes, venant à porter sur des paroles gaies et même comiques, n'en excitaient pas moins dans l'ame les émotions douloureuses qui nous arrachent des larmes. Plusieurs fois on l'a vu faire l'épreuve de cet effet surprenant sur les paroles de la chanson que Molière rapporte dans *le Misanthrope*.

Si le roi m'avait donné
Paris sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie;
Je dirais au roi Henri :
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué,
J'aime mieux ma mie.

Ces paroles n'ont rien de comique, elles sont d'une gaieté douce et pleine de sentiment, on peut donc en forcer l'expression jusqu'aux larmes sans les faire grimacer. Molé pleurait et faisait pleurer son auditoire lorsqu'il disait pour la seconde fois ce couplet, en lui donnant, pour cette répétition, une diction chaleureuse dont les intonations étaient presque musicales. Témoin de l'effet ravissant que Molé produisait, je doute que Baron ait déployé plus de vraie sensibilité que son successeur en faisant cette épreuve, et n'en persiste pas moins à dire que Baron se trompait lourdement s'il croyait faire un tour de force. Toutes les fois qu'il y a demi-teinte,

on peut égayer ou rembrunir la nuance, au moyen des artifices de l'exécution. Au lieu de ces paroles :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur.
Sort affreux ! quelle rigueur !
Rien n'égale mon malheur.

Dites :

J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur.
Sort heureux ! quelle faveur !
Rien n'égale mon bonheur.

Si vous possédez une voix touchante, un solide talent, vous aurez raison de l'une et l'autre manière, et Gluck n'aura pas tort; son orchestre même ne vous contrariera pas. La mélodie et son accompagnement sont dans la demi-teinte; c'est de l'eau tiède que vous pouvez à l'instant échauffer ou refroidir; mais s'il vous plaît d'égayer les imprécations de Camille ou le duo d'*Euphrosine*, d'assombrir les récits de Lisette et de Mascarille ou de donner une expression douloureuse à l'air que le barbier de Séville chante à son entrée en scène, vous tombez dans la charge ignoble de Bobêche et de Galimafré ; l'orchestre vous poursuivra, vous accablera de ses démentis; il faudra nécessairement vous cacher ou prendre la fuite pour échapper au courroux légitime d'un auditoire révolté.

La rime n'est pas riche et le tour en est vieux,

ajoute Alceste. Si la rime n'est pas riche, opulente, elle est du moins à son aise ; et c'est ainsi que les poètes français devraient toujours rimer : ils diraient beaucoup moins de sottises. Lamartine professe un mépris solennel pour la rime, et je l'en félicite. On voit qu'il se règle sur les bons, les anciens modèles, en faisant rimer *quitter* et *donné*, *mie* et *ville*, *Paris* et *Henri* comme la chanson que je viens de citer. La poésie française est encore à trouver ; Lamartine est sur la voie pour la découvrir un jour.

Mie et *ville*, *sensible* et *facile*, sont des rimes assonnantes que nous devrions admettre.

Sarrasin voulait parier d'exciter l'émotion la plus vive en déclamant un article pris au hasard dans la *Gazette de France.* Rameau n'a-t-il pas offert ensuite de musiquer la *Gazette de Hollande ?* Trouvez un auditoire composé d'imbéciles, et ces turlupinades réussiront.

ORONTE.

Mais, mon petit monsieur, prenez-le un peu moins haut.

ALCESTE.

Ma foi, mon grand monsieur, je le prends comme il faut.

Le ton, sous-entendu. La conversation est une mélodie dont les intonations vagues, inappréciables même, ne peuvent être notées. On leur applique cependant, au figuré comme au propre, les termes adoptés pour la musique. *Je te ferai baisser le ton, changer de ton, chanter sur un autre ton,* etc.

Il l'a pris trop haut, disent parfois quelques ignorants lorsque, au théâtre, ils entendent chanter un air dont la mélodie trop élevée met l'acteur au supplice, et le force à déchirer l'oreille de ses auditeurs par des cris peu flatteurs s'ils ne sont tout à fait discordants. *Il l'a pris trop haut ;* non, il ne saurait prendre un autre ton que celui de l'orchestre. L'air est écrit trop haut pour la voix de l'exécutant, il ne peut en atteindre les points culminants, mais il ne l'a point pris trop haut. Il arrive pourtant, qu'en un jour de début, la peur serre le gosier d'un virtuose au point de le faire chanter un peu trop haut sans qu'il s'en aperçoive, tant il est troublé.

Dans *le Cantatrici villane*, Lablache dit un air tout entier un demi-ton plus bas que le diapason de l'orchestre ; il faut être solide musicien pour mener à bonne fin cette bouffonnerie de chanteur, sans abandonner un seul instant le parti pris, malgré les sollicitations puissantes de la symphonie. Paër chantait *Di tanti palpiti* en *sol*, s'accompagnait sur le clavier en *mi bémol* de la main droite, tandis que sa main gauche manœuvrait en *mi naturel*, et sa triple cacophonie marchait avec une régularité mathématique. Lablache l'avait

pris trop bas, Paër le *prenait trop haut*, c'était un tour de force qu'un chanteur médiocre n'aurait pu tenter avec succès. Les *musiciens de cour*, c'est ainsi que l'on nomme à Paris les troubadours des rues, nous donnent pourtant des exemples fréquents de ces *détonations* constantes, opiniâtres, les femmes surtout. Elles chantent une chanson et tournent la manivelle de leur orgue, qui les accompagne à l'unisson. A leur entrée en course, elles règlent leur voix sur le ton de l'orgue ; la fatigue les invite ensuite à baisser par degrés, de telle sorte que la chanson descend d'un ton, d'une tierce, arrive même, sur le soir, à la quarte *si bémol*, tandis que, ferme au poste, l'orgue accompagne toujours en *mi bémol*. Si la mère chante avec un de ses enfants, croyez que le bambin suivra fidèlement la mélodie, et saura maintenir sa voix un degré plus bas que l'intonation maternelle. Triple cacophonie. Écoutez, et vous ferez plus d'une fois l'observation que vous signale mon expérience.

Le haut ton est une manière de parler arrogante, audacieuse.

Le ton haut est un degré supérieur d'élévation d'une voix chantante ou du son d'un instrument.

Une commune voix est la réunion de tous les suffrages prononcés unanimement.

Une voix commune est une voix ordinaire, qui n'a rien de plus remarquable qu'une autre ; c'est même une voix désagréable, vulgaire.

Une fausse corde est une corde d'instrument qui n'est pas montée au degré convenable, sur le ton qu'il faut.

Une corde fausse est celle qui ne peut jamais s'accorder avec une autre.

Un faux accord choque l'oreille, parce que les sons, quoique justes, ne forment pas un tout, un ensemble harmonique.

Un accord faux est celui dont les intonations ne sont pas justes, ne gardent pas entre elles la justesse des intervalles.

— Il n'y a pas moins d'éloquence dans le son de la voix,

dans les yeux et dans l'air de la personne que dans le choix des paroles. LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, 249.

— Un geste, un regard, quelquefois l'un et l'autre, doivent toujours précéder les paroles dont on attend un grand effet : c'est la ritournelle du discours, » disait Lekain. Au mot *ritournelle*, souvent mal compris et mal appliqué, je substituerais ici *prélude*.

ACTE II, SCÈNE I.

ALCESTE.

Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer?
L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer ?
Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave
Qu'il a gagné votre ame en faisant votre esclave?
Ou sa façon de rire, et son ton de fausset,
Ont-ils de vous toucher su trouver le secret?

L'Académie française a deux fois tort en écrivant *fausset* pour désigner la petite cheville destinée à boucher le trou fait avec le poinçon ou foret aux futailles; en écrivant encore *fausset* pour désigner la voix de tête. Musicien et connaisseur en vins, j'ai souvent devisé sur ces deux fautes d'orthographe avec Longepierre, tonnelier à Bercy dans la maison Gallois. Ce petit-fils de l'auteur de *Médée* prétend avec raison que l'on doit écrire *fosset*, puisqu'il s'agit d'une chevillette qui va fermer une *fosse* faite avec un *foret*.

Nous donnons le nom de *faucet* à la voix de tête, parce qu'elle n'est point formée dans la poitrine, mais dans la gorge, *inter fauces;* témoin cet hémistiche *vox faucibus hæsit*, cent fois répété par Virgile et les autres poètes latins. Vous voyez que ce mot *faucet*, d'origine antique, n'offre aucun rapport avec les qualités justes ou fausses d'une voix. D'ailleurs, en musique, rien de faux ne saurait être admis.

Præterea radit vox fauces sæpè, facitque
Asperiora foras gradiens arteria clamor.

LUCRÈCE.

Le *phaisan* s'appelle ainsi parce qu'il est l'oiseau du *Phase*, venu du *Phase*, comme le *Sicilien* de *Sicile*, et la *cerise* de *Cé-*

rasonte. A quoi bon accuser l'étymologie grecque en écrivant *Phase*, si vous l'abandonnez pour *faisan*, qui procède incontestablement de *Phase? France* et *Phrançais* ne seraient pas plus ridicules. Nos anciens avaient raison d'écrire *phaisan*. J'userai de leur orthographe, rationnelle au suprême degré, jusqu'à ce que notre Académie m'ait permis d'écrire *Fase*. L'absurdité de *faisan* ne peut être rectifiée, corrigée que de cette manière.

Tel escroqua trois gélinottes,
Tel mit un phaisan dans ses bottes,
Et tel fourra dans ses calçons
Une andouille et trois saucissons.

LORET, *Muse historique*, 24 mai 1659.

Argo a primum sum transportata carina,
Ante mihi notum nil nisi Phasis erat.

MARTIAL.

Je ne veux point que l'on invente de nouveaux caractères; mais ne serait-il pas utile, nécessaire même, d'employer ceux que nous possédons, afin de noter d'une manière franche, loyale et décisive, la prononciation des mots où le *ch* est résté grec ou bien italien, tels que *orchestre*, *chœur*, *chorégraphie*, *chirographaire*, *patriarchal*, *archéologue*, *archaïsme*, *archiépiscopal*, *Machiavel*, *Michel-Ange*, etc , etc.? Les distinctions posées, les avertissements donnés par les grammairiens, arriveront-ils jamais à diriger un rapide lecteur au milieu de ce labyrinthe de contradictions? Et je ne parle pas du tourment que vous imposez aux enfants, aux étrangers, qui veulent chanter sur votre gamme absurde.

Archet, *arkétype*, *chirurgien*, *kirographaire*, *archevêque*, *arkiépiscopal*, *machicoulis*, *Makiavel*, *fil d'archal*, *patriarkal*, *chasse*, *kaos*, *chose*, *koriste*, etc., etc., devraient-ils avoir une seule et même orthographe? Ces nombreuses dissonances offertes à l'œil, et qu'un discoureur subtil est obligé de sauver à chaque instant, ne sont-elles pas des piéges tendus fort inutilement à son intelligence? Je sais bien que les mots *choriste* et

coryphée ne commencent pas, en grec, par la même lettre. S'il vous plaît d'être Grecs, soyez-le tout à fait, et prononcez *Akille, arkitecte;* mais comme ainsi soit que vous abandonnez plus souvent les signes d'étymologie, que vous ne les conservez (témoin *Phase* et *faisan*), sachez à propos les négliger, lorsqu'ils deviennent un instrument de trouble et de dommage. Vous chantez aujourd'hui sur la gamme du moyen âge, sur la gamme par muances, que les musiciens ont rejetée depuis trois cents ans; adoptez donc à votre tour la gamme du *si* pour la littérature. Nous rencontrerons cette bienheureuse gamme dans le cours de cet ouvrage; j'en donnerai l'itinéraire en parlant de *Crispin musicien* et des *Folies amoureuses*.

Pourquoi les Espagnols écrivent-ils *cabeça, caballero* pour prononcer *caveça, cavallero,* tandis qu'ils écrivent et prononcent *Barcelona, Burgos*, etc. ?

Nos anciens écrivaient *charactère, cholère, chorde, méchanique, méchanicien;* vous avez eu le bon esprit de représenter ces mots à l'œil tels que la bouche les articule: *caractère, colère, corde, mécanique, mécanicien;* pourquoi n'avez-vous pas compris tous les mots de la même espèce dans la même réforme, si bien entreprise et justifiée ?

Un avocat de Sault, administrateur du département de Vaucluse, ayant en horreur le *ch*, qu'il ne pouvait point articuler, résolvait un problème grammatical de la manière suivante : — Savez-vous pourquoi l'Académié, qui nous permet dé diré *un attur, une attrissé, un ambassadur, une ambassadrissé; un tutur, uné tutrissé*, né vut pas qué l'on disé *un autur, une autrissé ?* C'est afin dé né pas confondré *autrissé* avec l'*Autrissé* qui est dans les états de l'empéreur. »

ACTE IV, SCÈNE IV.

ALCESTE.

Veux-tu parler ?

DUBOIS.

Monsieur, il faut faire retraite.

ALCESTE.

Comment ?

DUBOIS.

Il faut d'ici déloger sans trompette.

La sourdine est un petit instrument de bois que l'on enchasse sur le chevalet du violon, de la viole, du violoncelle, afin d'en intercepter les vibrations et par conséquent en diminuer le son. Les cors, les trompettes, les timbales ont des sourdines d'une espèce différente. De là vient le proverbe *à la sourdine*. *Comploter à la sourdine*, *Déloger sans trompette*, *sans tambour ni trompette*, c'est-à-dire avec le plus grand mystère ; ces deux locutions proverbiales signifient la même chose. Si de Serres dit en son *Inventaire* : *sans trompette*, *sans sourdine*, ce qui paraît une contradiction, c'est qu'il y avait autrefois une sorte de trompette, à sons voilés et sourds, qui portait le nom de *sourdine*.

Ils s'en vinrent à la sourdine
Sans tambour, flûte ni buccine.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre II.

Adieu, sourdines et clairons,
Puisqu'en paix nous en retournons.

Les Adieux de la misérable guerre civile advenue en France, 1576.
LE ROUX DE LINCY, *Chants historiques français*, deuxième série, Paris, 1847.

— Dans les tournois, les vaincus sortaient des lices ; et, sans trompettes, allaient se cacher dans le bois le plus proche. » LOUIS LE GENDRE, *Mœurs et coutumes des Français*.

ACTE V, SCÈNE IV.

ACASTE, *à Alceste*.

A vous le dé, monsieur.
— Pour l'homme aux rubans verts...

— Lorsqu'on a pris des baudriers, il a fallu les arrêter sur l'épaule. On imagina d'y mettre d'abord un petit ruban ; ce ruban dans la suite a été noué avec négligence, et l'on s'est

enfin avisé d'en mettre sur l'épaule droite cent aunes, lors même qu'on ne porte plus de baudrier. *Entretiens galants*, LA MODE, Paris, Jean Ribou, 1681, 2 volumes in-12.

Aufresne, Busset, M[lle] Teissier, et d'autres comédiens français d'un grand talent, donnaient des représentations à Naples, en février 1773. — *Le Misanthrope* eut beaucoup d'applaudissements, quoique tout le monde n'y trouvât rien de nouveau, parce que Molière a été tant pillé, volé, imité par nos comédiens italiens, qu'il en est devenu usé à nos oreilles (1)... Il y a dans la troupe un M. Busset, à mon gré, supérieur à Lekain. » FERDINAND GALIANI, *Correspondance*, Lettre du 20 février 1773.

J'étais un soir au balcon du Théâtre-Français, non loin du ténor Yvanoff qui siégeait à la seconde banquette, on représentait *le Barbier de Séville*. Pendant un entr'actes, le virtuose russe me serre la main affectueusement, et me dit : —Je vous dois un nouveau compliment, vous l'avez donc aussi traduit et mis en comédie ; on ne pouvait mieux tirer parti du livret italien, du *Barbiere di Siviglia*, c'est charmant ! Le bâilleur, l'éternueur que vous y avez ajoutés m'ont diverti plus que tout le reste. »

Le théâtre *Santa Maria*, nouvellement construit à Florence, fut ouvert, en 1775, par des comédiens français. Ils y représentèrent *le Barbier de Séville*, alors dans sa première nouveauté.

En Italie, on donne presque toujours le nom de quelque saint aux salles de spectacle. Celle de *la Scala* porte le nom d'une église qu'elle a remplacée.

A Florence, la salle de l'Opéra se présente en face du baptistère de Saint-Jean, à coté de l'église cathédrale. Le père Labat, en son *Voyage d'Italie*, donne le théâtre de l'Opéra pour confront à ce baptistère.

---

(1) *Opere del Moliere, tradotte nell' italiana favella, da Gasparo Gozzi*, Venezia, Giambattista Novelli, 1756, 1757, 4 vol. in-8.

Anciennement les théâtres d'Italie prenaient le nom de la paroisse sur laquelle ils étaient batis. Si nous avions adopté cet usage, Paris aurait eu les théâtres de Saint-Germain l'Auxerrois, de Saint-Sulpice, de Saint-Eustache, de Saint-Gervais, etc.

PASTORALE COMIQUE.

MOLIÈRE, 1666.

Sixième entrée de ballet.

Douze Égyptiens, dont quatre jouent de la guitare, quatre des castagnettes, quatre des gnacares, dansent avec l'Égyptienne aux chansons qu'elle chante.

Gnacares n'appartient point à l'espagnol ainsi que son orthographe pourrait le faire croire. Ce mot ne se trouve pas dans les dictionnaires de cette langue. *Gnacares* est le vocable français *nacaires*, mal figuré. Les Italiens disent *nacchere*, et non pas *gnaccare* ou *gnacchere*, comme l'écrit Auger. Entraîné par les écrivains qui, mal à propos, avaient traduit en latin *nacaires* par *crotalum*, ce commentateur a touché faux en traduisant à son tour *crotalum* par *cymbales*. Erreur sur erreur; Auger a doublé du même. *Crotalum* ne signifie pas plus *cymbales*, que *bos* ne signifie *cheval :* le bœuf et le cheval trottent sur quatre pieds, ce trait de ressemblance suffit-il pour ranger l'un et l'autre animal dans la même catégorie? Si l'académicien Auger s'était nourri de bons ouvrages, il aurait vu que les *nacaires* ne pouvaient devenir *crotalum*, et que *crotalum* signifiait *crotale*, comme *seminarium* signifie *séminaire*. Mais les académiciens, pareils aux marquis de Jodelet et de Mascarille, ne savent-ils pas tout sans avoir rien appris? Et pourtant Castil-Blaze, fils de la maison, avait eu soin de déposer son *Dictionnaire de musique moderne* à la Bibliothèque de l'Institut, *ex dono autoris subsignati*. Ce lexique présente l'article suivant :

Crotales, s. m. plur. Instrument de percussion, composé de deux pièces de fer ressemblant assez à deux écuelles

rondes, fort épaisses et peu concaves. On en joue de la même manière que des cymbales. Les Corybantes, les Bacchantes se servaient des *crotales*. Ils sont encore en usage en Provence, où le nom de *chaplachôu* leur est donné par onomatopée. »

Dans la même page est l'article CYMBALES.

Bien mieux! l'Institut se fait écrire des mémoires et les couronne sans les avoir lus. En ouvrant à la page 301 l'excellent ouvrage de Villoteau, mis au jour aux frais de l'État, il aurait trouvé des renseignements sur les nacaires, les crotales et les cymbales, plus précis encore que ceux fournis par Du Cange. *De l'État actuel de l'Art musical en Égypte*, tel est le titre du second mémoire de Villoteau, sorti, comme le premier, des presses impériales, et faisant partie du grand ouvrage sur l'Égypte.

Le même littérateur musicien nous dit: — C'est une chose fort remarquable, que la négligence avec laquelle on a défini tout ce qui a rapport à la musique, soit dans les relations des voyages, soit dans les traductions ou dans les commentaires des ouvrages anciens ou étrangers. Nous avons déjà rappelé dans notre *Dissertation sur les instruments des anciens Égyptiens*, les opinions hasardées de quelques commentateurs qui ont pris le sistre, les uns pour une trompette, les autres pour une cymbale, ceux-ci pour une flûte, ceux-là pour un cor, plusieurs autres pour un tambour, etc., etc., tandis que la moindre attention, en lisant les poètes latins ou grecs, leur aurait fait sentir combien ils étaient loin de la vérité. On ferait un ouvrage très singulier et fort étendu, si l'on voulait examiner toutes les erreurs de ce genre que des personnes, d'ailleurs d'un mérite très distingué, ont commises en parlant de la musique et de ses instruments. La malignité pourrait prendre plaisir à voir jusqu'à quel point des écrivains ont abusé de leur érudition et compromis leur sagacité en cherchant à expliquer des choses sur lesquelles ils n'avaient réellement aucune idée bien nette et bien distincte. » *Description des instruments de musique des Orientaux*, chapitre IX.

Les nacaires, macaires, anacaires ou nagaires, car ces quatre mots sont employés par différents auteurs, le plus grand nombre a pourtant adopté le premier ; les nacaires étaient des timbales, d'une petite dimension, et, comme les nôtres, inégales en diamètre, dont les Sarrasins se servaient à cheval, pour régler la marche de leurs escadrons. Plusieurs peintres anciens nous montrent la fille de Jephté jouant des nacaires, gracieusement attachées à sa ceinture.

Les Égyptiens les appellent encore aujourd'hui **noqqârieh**, les Éthiopiens **nagârit**, du verbe **nagara**, il a publié, annoncé, parce que c'est au son des nacaires que se font les publications des lois et réglements administratifs. Placé devant les églises cet instrument sert pour annoncer le commencement des offices religieux et les circonstances diverses du mystère de la messe. On compte quelquefois jusqu'à trente-six ou quarante **nagârit** pour une seule église. Quand le roi d'Éthiopie sort en grand cortège, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de huitante-huit timbales portées par quarante-quatre mulets, montés chacun par un timbalier.

Les nacaires figurent dans le ballet qui termine le second acte de *la Favorite;* mais on a tort de les séparer, en donnant un de leurs bassins à chacun des deux négrillons chargés de les mettre en jeu. Pour la vérité du costume et de la mise en scène, il faudrait qu'un seul More portât les deux nacaires, une à droite, l'autre à gauche, pour les frapper avec deux baguettes, comme on fait les timbales. La division des bassins et des baguettes s'oppose à l'exécution du roulement, du moindre groupet, et donne des résultats moins sonores aux frappements rhythmiques.

En revenant des croisades, nos chevaliers apportèrent les nacaires en France; ils avaient usé de ces instruments en Palestine. Témoin ce passage de Guillaume de Tyr : —Tantost comme il orroit les nacaires sonner, qu'ils s'armassent et montassent et alassent après luy. » La phrase suivante de *Gesta Ludovici VII, rex Francorum, capitulus* 8, ne laisse aucun doute sur la nature et la forme de l'instrument: *Tympa-*

nisetna cariis, et aliis **similibus**, *instrumentis resonabant.* **Similibus**, est on ne peut plus concluant. Joinville, Froissart, et nos anciens poètes français viennent encore à l'appui de ce que j'ai dit.

Car en dançant tant me lassa,
Que ma muse à bruyant cassa,
Et mes nacaires pourfendy.
Onques puis corde ne tendy,
Sur tabourin ne sur rebelle (rebec).

JEAN MOULINET, *de Valence*, feuillet 96.

Harpes, tabour, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires.

Manuscrit de la Bibliothèque nationale, 7612, page 55.

Des nacaires d'une taille plus forte que l'ordinaire prirent le nom de *timbres*, il en est question dans Perceval et dans ces vers du *Roman de la Rose :*

Cil fleuve court si joliement,
Et maine si grand dissonent (murmure),
Qu'il résonne tabourne et timbre
Plus souef que tabour ne timbre.

Ces timbres, agrandis par les Allemands, devinrent les timbales de cavalerie. Sous le règne de Louis XIV, nos dragons prirent des timbales aux impériaux; depuis lors seulement elles furent en usage dans notre cavalerie, mais on ne se servit d'abord que de celles que l'on avait enlevées aux ennemis, et dans les régiments qui les avaient conquises. Placées en avant de la selle du cheval que montait le timbalier, elles étaient ornées d'un tapis tissu d'or et d'argent, entouré de franges superbes, appelé *tablier des timbales ;* on prenait autant de soin pour la conservation de ce tablier, on attachait autant de prix à sa conquête que s'il s'était agi d'un étendard. Cet usage nous venait encore des Sarrasins. Toutes les fois que le roi d'Éthiopie nomme un gouverneur de province il lui donne une paire de timbales accompagnée d'un étendard pour marque d'investiture. Il doit conserver et défendre jusqu'à la mort ces insignes du pouvoir.

Au siége de Ptolémaïs, en 1291, six cents nacaires portées sur trois cents chameaux tonnaient à la fois, dans l'armée égyptienne campée autour de cette ville.

Les ambassadeurs envoyés par Ladislas, roi de de Hongrie, à Charles VII, pour lui demander en mariage sa fille Madeleine, firent sonner pour la première fois les timbales à Paris, en 1445, à leur entrée solennelle.

Les timbales furent admises à l'orchestre de l'Académie royale de Musique le 2 janvier 1674, jour de la première représentation d'*Alceste*, opéra de Quinault et Lulli. Ces timbales empruntées à la Grande-Écurie, étroites et peu musicales, produisaient du bruit et non du son. Le diamètre considérablement augmenté de nos timbales d'orchestre, double leurs vibrations, et donne autant de moëlleux que d'énergie à leurs roulements, comme à leurs frappements rhythmiques.

Le tambour à baguettes fut ingénieusement employé par Marais dans sa tempête d'*Alcyone*, opéra dont La Motte avait écrit le livret. 1706.

Le tambour s'était fait entendre pour la première fois en France, à Calais, le 3 août 1347. Edouard III entra dans cette ville, tambours battants; elle resta sous la domination anglaise jusqu'en 1558.

Du temps de saint Louis, on latinisait tout simplement les mots français qui se rapportaient à des objets nouvellement adoptés, inventés ou fabriqués. De *nacaires*, on avait fait *nacariæ*, sans recourir à de prétendus équivalents, tels que *crotalum*, dont la signification vague était une abondante source de méprises et de bévues : chacun interprètant à sa façon le mot batard. Dans nos meilleurs dictionnaires latins, vous rencontrez *fides* (cordes) pour *violon; catapulta* pour *fusil; tormentum* pour *canon; atramentum scriptorium* pour *encre*. Nos anciens avaient eu le bon esprit de dire *nacariæ*, pourquoi ne les a-t-on pas imités en écrivant *violonus, fusilium, canonus, encra?* Tous ces mots, parfaitement intelligibles, auraient été déclinés à merveille. On vient de forger un fusil,

forgez donc à l'instant un mot grec ou latin propre à désigner ce nouvel instrument qu'Homère, Virgile, et même Polybe, Végèce n'ont pu signaler en leurs écrits.

Les crotales et les cymbales sont de la plus haute antiquité; les mots qui désignent ces instruments n'ont jamais cessé d'être en usage. Si l'auteur de la *Pastorale comique* ne s'en est point servi dans les annonces de mise en scène de ce ballet; si nous y lisons *gnacares* au lieu *crotales* et de *cymbales*, c'est qu'il a voulu réellement que ses Égyptiens parussent armés de *nacaires*, instruments originaires d'Égypte. Des amateurs contemporains de Molière chantaient dans les salons en s'accompagnant seulement d'une paire de cymbales. Cent ans plus tard, le vice-légat d'Avignon et le comte de Suze n'auraient pas convenablement posé la digestion de leurs splendides festins, si deux virtuoses à large poitrail ne leur avaient sonné des fanfares de cors de chasse, à pleins tuyaux, à bout portant, *fortissimo*, dans le salon de réception, au risque de briser les vitres et les glaces. J'ai connu ces athlètes sonnants et cruellement sonores; j'aurai recours aux historiens pour vous parler des chanteurs cymbaliers.

— La fable de Clérante fit rire toute la compagnie, et même la bourgeoise qui lui fit plusieurs demandes bouffonnes. Un gentilhomme de la troupe lui commanda de chanter une chanson. Il touche ses cymbales aussitôt, et en dit une des plus gaillardes. Étant convié d'en dire encore d'autres, et n'en sachant point, il dit qu'il me fallait appeler, et que j'en chanterais des plus plaisantes du monde. La noce demeura sans violon pour le contentement du seigneur du village, vers lequel je me transportai incontinent. Mon instrument et ma voix s'accordèrent ensemble pour dire quelques chansons les plus folâtres que l'on ait jamais ouïes, et que j'avais composées le plus souvent le verre à la main, pendant mes débauches, je faisais des grimaces, des gestes et des postures, dont tous les bouffons de l'Europe seraient bien aises d'avoir la tablature pour en gagner leur vie.

» Clérante cependant s'était approché de deux vieillards

qui n'adonnaient pas du tout leurs esprits à écouter ma musique. Ils devisaient sérieusement ensemble d'une chose qui le touchait, non pas en qualité de joueur de cymbales, mais en celle de grand seigneur. » CHARLES SOREL, *Francion.*

En parlant du *Ballet des Quatre Éléments*, dansé, figuré dans la cour du Louvre, en 1606, par des cavaliers montés sur leurs palefrois, le père Ménestrier dit : — Les pages étaient vétus en Mores ; deux éléphants artificiels marchaient sur leurs pas, et portaient deux tours illuminées, pleines de musiciens jouant de divers instruments. D'autres Mores menaient des chevaux, qui marchaient en cadence au son des nacaires et des instruments moresques. » *Des Ballets anciens et modernes*, page 204.

En Italie on avait fait danser des chevaux de bois sur le théâtre.

ERRATA.

Le texte de Molière ne saurait être examiné, revu d'une manière trop minutieuse, même dans ses détails les moins importants. Corrigeons deux fautes qui sont répétées dans toutes les éditions.

Après la *Pastorale comique*, on trouve les noms des acteurs, chanteurs et danseurs qui figuraient dans ce ballet. A la huitième ligne, substituez *Dun* à *Don*. La famille Dun a fourni pendant plus d'un siècle des sujets chantants à l'Académie royale de Musique, au concert spirituel, et des professeurs à l'école de musique dépendante de ce théâtre. Dun (Jean), fils de celui que Molière inscrit parmi les magiciens chantants de sa *Pastorale comique*, Dun remplit le rôle d'Hidraot dans *Armide* en 1688, et tint l'emploi de premier baryton abandonné par Beaumavielle. Deux filles de Dun, et son fils Jean figurent parmi les acteurs de l'Opéra jusqu'en 1742.

A *Des Airs*, substituez *Désert*. Ce *Désert second* est Florent Galant du Désert, dont le frère ainé, Galant du Désert, était maître à danser de la reine. Ils sont inscrits tous les deux sur la liste des treize académiciens choisis par Louis XIV,

quand ce prince créa l'Académie royale de Danse en 1661. Ces patriarches du ballet ont droit à l'immortalité comme beaucoup d'autres académiciens, il importe que leurs noms soient présentés d'une manière exacte et régulière.

— Au sieur Du Désert, maître à danser de Mlle de Valois, 600 livres, pour l'année 1679. Paris, 31 janvier 1680, Menus-Plaisirs du roi, compte manuscrit.

La Fontaine adresse, en 1677, une épître à M. *de Niert*, musicien, luthiste et chanteur; les commentateurs de Molière ont cité cette pièce d'un grand intérêt pour les musiciens. Dangeau, le 15 juin 1719, annonce la mort du fils de ce *de Nyert*, que Saint-Simon et Tallemant des Réaux nomment aussi *de Nyert.* Ces quatre auteurs se trompent. Le musicien dont il s'agit s'appelait *de Niel*, témoin l'*Epître à Monsieur de Niel*, publiée en 1648 par d'Assoucy, commençant par ces vers :

Gentilhomme de maison noble,
Qu'en noble ville de Grenoble,
Je vis, *item* et que j'ouïs
Chanter devant le roi Louis,
Qui vous trouva, chanson chantée,
Digne d'être son Timothée.

Dans l'épître adressée à M. de Lionne, le même auteur dit :

Comme chrétien, je vous demande,
Tant par votre ami solennel,
Noble homme, Pierre de Niel, etc.

En sa lettre du 12 octobre 1689, Mme de Sévigné dit : — L'abbé Bigorre me mande que M de Niel (1) tomba, l'autre jour, dans la chambre du roi; il se fit une contusion; Félix (2) le saigna, et lui coupa l'artère (3), il fallut lui faire à l'instant la grande opération. »

(1) Fils du précédent, successeur de son père dans l'emploi de premier valet de chambre du roi.

(2) Charles-François-Félix de Tassy, que l'on appelait tout simplement *Félix*, pour la même raison qui faisait désigner Lulli par son prénom *Baptiste*.

(3) Accident très fréquent alors. Benserade fut tué de cette manière :

De Niel était un des quatre premiers valets de chambre de Louis XIII, roi musicien, qui l'avait admis à cet office à cause de ses talents de chanteur luthiste. Mme de Niel, son épouse, était femme de chambre de la reine Anne d'Autriche. Remplissant les mêmes fonctions auprès de cette princesse, Mme de Motteville connaissait parfaitement les époux de Niel et l'orthographe de leur nom. Elle rapporte en ses *Mémoires*, sous la date du 15 janvier 1666. — Une de celles qui étaient présentes s'étant mise à pleurer, la reine-mère lui dit presque en riant, et comme se moquant d'elle : — Vraiment Niel (c'était ainsi que s'appelait cette dame) vous êtes bien sotte : et ne faut-il pas mourir? Et de plus, quand cela sera, vous pleurerez; mais ne vous en affligez pas avant le temps. »

— Quelques jours avant sa mort, Louis XIII se trouva si bien qu'il commanda à Nielle d'en rendre grâces à Dieu en chantant un cantique de Godeau, sur l'air composé par sa majesté. Cambefort et Saint-Martin s'étant mis de la partie, ils formèrent tous trois un concert vocal dans la ruelle du lit, le malade mêlant, autant qu'il le pouvait, sa voix à celle des concertants. » ONROUX, *Histoire de la Chapelle des rois de France*.

— De Nyert, car c'est ainsi qu'il se nomme, quoique tout le monde die *Denière* ou *Denièle*, etc. » Tout en se trompant, Tallemant des Réaux indique le véritable nom du virtuose favori de Louis XIII. *Historiettes*, 267.

Soyez certain que le chanteur et luthiste d'Assoucy, rencontrant à Grenoble son confrère de Niel, avait fait avec lui pleine connaissance, et qu'il n'a point écrit son épître sans la

---

on lui faisait une saignée de *précaution*. Mme de Villacerf eut l'artère piquée par Festeau, chirurgien fort habile et malheureusement amoureux fou de cette belle dame. Elle en mourut, et laissa par son testament une pension au chirurgien trop passionné, qu'elle n'aimait pas, et pour le consoler de la mésaventure dont elle était victime.

présenter au musicien qu'il célébrait. De Niel aurait corrigé les erreurs s'il y en avait eu dans cette pièce. Son nom d'ailleurs rime avec *solennel* dans l'*Épître à M. de Lionne.*

Louis XIII avait résolu, contre l'avis presque unanime de son conseil, de rétablir le duc de Nevers en possession du duché de Mantoue sur lequel le prince de Savoie élevait des prétentions. Au commencement de 1629, une armée, engagée dans les gorges du Piémont, au Pas de Suze, se trouvait arrétée par les formidables barrières que l'Italie opposait à la France. Le roi voulait attaquer et forcer le passage, Richelieu conseillait une prompte retraite ; — ce cardinal eut recours à un artifice par lequel il crut venir à bout de son dessein. Le roi, logé dans un méchant hameau de quelques maisons, y était presque seul, faute de couvert pour son plus nécessaire service, d'ailleurs gardé pour sa sûreté. Le cardinal, de concert avec les maréchaux et les principaux de la cour, fit en sorte que, sous prétexte de la difficulté des chemins, le roi fût abandonné à une entière solitude, dès que le jour commencerait à tomber : ce qui en cette saison et dans ces gorges étroites était de fort bonne heure, ne doutant pas que l'ennui, joint à l'avis unanime, ne l'engageât enfin à se retirer.

» L'ennui n'y put rien : mais il fut grand. Mon père, qui était dans ce même hameau, tout près du roi, dont il avait l'honneur d'être premier gentilhomme et premier écuyer, à qui le roi se plaignit de sa solitude et de l'affront que lui ferait recevoir une retraite, après s'être avancé jusque-là pour le secours de M. de Mantoue, qui, malgré sa protection, se trouverait livré aux Espagnols et au duc de Savoie; mon père, dis-je, imagina un moyen de l'amuser les soirs. Le roi aimait fort la musique; M. de Mortemart avait amené dans son équipage un nommé *Nyert*, qui la savait parfaitement, qui jouait très bien du luth fort à la mode en ce temps-là, et qu'il accompagnait de sa voix qui était très agréable. Mon père demanda à M. de Mortemart s'il voulait bien qu'il proposât au roi de l'entendre. M. de Mortemart non seulement

y consentit, mais il en pria mon père, ajoutant qu'il serait ravi, si cela pouvait contribuer à quelque fortune pour Nyert. Cette musique devint donc l'amusement du roi, les soirs dans sa solitude, et ce fut la fortune de Nyert et des siens. » SAINT-SIMON, *fragments historiques*, publiés par M. Cochu, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1834.

C'est au retour de cette campagne de Piémont, que Niel, arrivant à Grenoble avec le roi, fut entendu par d'Assoucy.

Dans la longue série des almanachs ayant pour titre *État de la France*, de Niel est d'abord inscrit sous le nom de *Nyert*, plus tard de *Niert ;* mais cette faute est ensuite corrigée, lorsqu'en 1736 un de Niel est nommé capitaine du chateau du Louvre. Les fils de ce dernier n'eurent à gouverner que les oiseaux du cabinet.

La marquise d'Antremont, qui devint ensuite Mme de Bourdic, et plus tard Mme Viot, poète, appartenait à la famille de Niel, qui vint fatalement s'établir à-n-Avignon vers la fin du dix-huitième siècle. Balthazar de Niel, son fils l'abbé, Mme de Niel, née Pitoy, nièce de Balthazar, et le fils de cette dame, périrent dans le massacre dit *de la Glacière*, quoiqu'il n'y eut aucune glacière en cette déplorable catastrophe. Jean-Joseph de Niel, neveu de Balthazar, fut ensuite une des victimes du tribunal révolutionnaire d'Orange. M. Jules de Niel, bibliothécaire du ministère de l'intérieur, publie en ce moment des travaux historiques, iconographiques du plus haut intérêt.

— Louis XIII prit amitié pour Saint-Simon, à cause, disait-il, que ce garçon lui apportait toujours des nouvelles certaines de la chasse ; qu'il ne tourmentait pas ses chevaux, et que, s'il prenait un cor, il ne bavait pas dedans : voilà d'où vient la fortune de Saint-Simon. » TALLEMANT DES RÉAUX.

Lorsque je rencontre des barbarismes, des fautes d'orthographe dans des almanachs des spectacles, dans des livres imprimés depuis cent ans et plus, je ne prends pas la peine de courir après. Je laisse passer de même des milliers d'erreurs grossières, estampées dans les feuilletons brossés à la

journée par des littérateurs qui divaguent sur la musique. Mais si je vois ces mêmes fautes se montrer dans des livres nouvellement publiés, tirés, en beaux caractères neufs, sur papier des Vosges, reliés en maroquin plein, avec tranchefile et tranche dorée, gardes en moire blanche, et signés par des académiciens, il est de mon devoir d'arréter, s'il se peut, d'arréter le cours des vieilles erreurs. Depuis deux cents ans, elles offusquent les yeux dénués de cataracte, et deviennent des exemples dangereux pour les écrivains qui ne s'en méfieraient pas.

Ce n'est point aux académiciens que je m'adresserai. Ces braves gens copient à droite, à gauche tout ce qui leur tombe sous la main, et se croient justifiés quand ils ont cité les noms de ceux qui s'étaient trompés avant eux. Vous les verrez adopter sans examen, sans réflexion, les bévues de leurs devanciers. Nos copistes de l'Académie sont trop innocents pour ne pas mériter une entière indulgence. Il faut donc s'en prendre aux érudits, aux sagaces linguistes, c'est-à-dire, aux correcteurs d'imprimerie. Comment ont-ils laissé passer, trois fois en deux pages (1), ce mot *Constantini?* Cette horrible syllabe *const*, que trois âpres consonnes terminent, ce *const*, que des Français peuvent seuls essayer de prononcer, n'est-il pas, à bon droit, sévèrement proscrit par les Italiens? Ils écrivent et disent *costanza*, *costante*, *cospirante*, *coscienza*, *Costantinopoli*, imprimez donc enfin : — ANGELO COSTANTINI, *acteur célèbre, plus connu sous le nom de* MEZZETTIN, » et non pas *Mezetin*. Oter deux lettres à *Mezzettin* pour en ajouter une à *Costantini*, c'est se tromper trois fois. Le *z* est presque toujours redoublé, quand il est placé dans l'intérieur d'un mot italien, *Mezzettino*, *ragazza*, *vezzoso*, *mezzetta*, etc.

Nous lisons encore, page 470 du volume ci-dessous indiqué :

(1) 155 et 156 de l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*, par C. A. Walkenaer, membre de l'Institut, troisième édition, *corrigée!* etc. Paris, A. Nepveu et De Bure, 1824.

« Madame Ulrich était la fille d'un des vingt-quatre violons du roi. Ces vingt-quatre violons (ils étaient vingt-cinq, *ma poco importa*), choisis parmi les musiciens de la chambre, et célèbres par leurs talents dans toute l'Europe, etc.» Ils n'étaient point choisis, puisqu'ils ne devenaient musiciens de la chambre, qu'en achetant leur charge et le droit de charmer, ou pour mieux dire, d'écorcher les oreilles infiniment brutes du roi, de ses courtisans et courtisanes, en raclant inhumainement des gigues, des menuets, des sarabandes, le branle de la reine ou celui des duchesses, aux bals, au lever, au grand couvert du roi, pièces que la plupart exécutaient par routine. Ces ménétriers étaient célèbres, j'en conviens, mais pour leur insigne maladresse; ils l'étaient dans toute l'Europe, à tel point, que la reine Catherine de Médicis, voulant faire danser un ballet, se fit expédier d'Italie une bande entière de violonistes ; que, plus tard, en 1660, Francesco Cavalli, ne pouvant trouver à Paris des violonistes capables d'accompagner ses opéras, fut obligé d'amener des symphonistes avec ses virtuoses chantants ; et, qu'en 1716, lorsque les trios de Corelli, pour deux violons et violoncelle, furent apportés dans notre capitale des arts, le duc d'Orléans régent, musicien fort habile, se vit contraint de faire vocaliser ces trios de violons par des chanteurs. Ce prince ne comptait pas dans ses vingt-cinq violonistes *célèbres*, trois gaillards en état de lire, déchiffrer et racler ces trios d'une grande simplicité. Voyez la préface du *Traité d'Accompagement*, publié par Corette en 1745. Ce musicien ajoute qu'après une étude constante de *plusieurs années*, trois de ces virtuoses parvinrent à jouer ces trios, et le duc d'Orléans put enfin juger de leur effet.

Puisez chez les musiciens vos renseignements relatifs à la musique, et cessez enfin de copier les radoteries d'une tourbe littéraire, en tout temps incapable d'apprécier les productions de cet art, et le talent de ses praticiens. Si par hasard elle frappait juste, vous n'avez pas l'intelligence nécessaire pour vous en apercevoir. Bornez-vous donc à nous dire tout simplement :—Fille d'un musicien des vingt-quatre violons

du roi, Mme Ulrich était jolie, aimable, charmante, spirituelle, séduisante, adorable et d'humeur prodigieusement galante, » nous vous croirons de grand cœur; mais ne hasardez rien sur l'habileté de son père et des ménétriers qui raclaient avec lui.

Les gazettes de 1760 imprimaient une fois par semaine que Rameau, l'auteur de *Castor et Pollux*, était le premier musicien de l'Europe. S'il vous prend la fantaisie de copier cet éloge, ayez soin d'ajouter en note cette observation de Grimm : — Cependant l'Europe connaissait à peine le nom de son premier musicien, elle ne connaissait aucun de ses opéras, elle n'en aurait pu supporter aucun sur ses théâtres. »

Dès la première phrase d'un littérateur, on doit voir s'il divague ou s'il parle en connaisseur et d'aplomb. Lisez *le Neveu de Rameau*, petit chef-d'œuvre, et vous jugerez si le littérateur Diderot savait asséner une opinion sur la musique de son temps.

Page 250 de la même *Histoire de La Fontaine*, l'auteur nous dit que le célèbre Lambert donnait des concerts ravissants avec sa belle-sœur madame Hilaire. » Cette *madame* ne fut jamais en puissance de mari. Le nom d'*Hilaire* est celui qu'elle avait reçu de son parrain, de sa marraine sur les fonts baptismaux. Fille de Le Puis, qui tenait le cabaret de Bel-Air dans la rue de Vaugirard, près du Luxembourg, Mlle Hilaire Le Puis brilla comme cantatrice aux ballets de Louis XIV, aux divertissements des comédies de Molière, et devint tante de Lulli, quand ce musicien épousa Madeleine Lambert.

Il est d'autant plus nécessaire de relever les fautes de ce genre, qu'elles se propagent ensuite et se multiplient, lorsque le livre qui les contient présente assez d'intérêt pour être lu souvent; et que d'ailleurs une infinité de documents historiques, pris avec soin, bien raisonnés, le recommandent. L'abondance du vrai plaide alors en faveur des choses inexactes. Depuis cent quarante-cinq ans, des écrivains français, parmi lesquels figure Voltaire, s'obstinent à donner le nom de *Lambert* à Cambert, fondateur de notre Opéra. Leur

méprise constante vient d'une superbe faute d'impression que j'ai découverte enfin dans le *Traité de la Police*, de Nicolas Delamare, 4 volumes in-2, publiés à Paris en 1705, tome premier, page 473, seconde colonne, deuxième ligne. Je voulais me rendre compte de ce parti pris, de cette erreur sans cesse renaissante et j'y suis parvenu. L'imprimeur avait mis une L pour un C.

Charles Perrault, Le Cerf de la Viéville, sieur de Freneuse, Titon du Tillet, l'auteur de la *Vie de Quinault*, et bien d'autres, nous ont dit que Lulli était le premier violoniste de son temps. Ils auraient touché juste, en ajoutant, avec ou sans parenthèse (*en France*). Lulli pouvait être un peu moins maladroit que ses compagnons, voilà tout. S'il connaissait l'artifice du démanchement, il ne l'a point mis en pratique; s'il en était autrement, on n'aurait pas crié *gare l'ut*, trente ans après sa mort, aux élèves qu'il avait formés. Les mêmes littérateurs affirment que l'illustre Corelli devait une partie de son talent, pour les airs de violon, à l'étude des œuvres de Lulli; que ce même Corelli en avait fait l'aveu modestement au cardinal d'Estrées. Cet aveu, s'il a jamais été proféré, sera rangé, s'il vous plaît, parmi les mensonges officieux que la civilité puérile dicte un peu trop souvent. Savez-vous bien que ce Lulli, *premier violoniste de son temps*, eût été fort embarrassé pour exécuter le solo de violon, placé par Cavalli dans l'air, *Il mio cor alla vendetta*, de son *Eritrea;* solo que les Italiens faisaient sonner victorieusement, avant que Lulli n'eût cultivé sérieusement le violon, c'est-à-dire en 1652. Corelli sans doute a d'abord cherché des modèles, mais il les a trouvés dans son pays. Il faut savoir juger papier sur table. Allez à la bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris, ouvrez la partition manuscrite de l'*Eritrea*, comparez le solo de violon, que je vous désigne, à tout ce que l'auteur de *Thésée* et d'*Atys* a noté pour cet instrument, et vous verrez si l'audacieux Corelli a pu faire le moindre profit des infiniment timides essais de Lulli. Quand l'histoire d'un art est écrite par de simples littérateurs, les erreurs, les bévues, les

impossibilités, les mensonges, y fourmillent, ils y restent inscrustés pendant plusieurs siècles.

Les Français étaient alors plongés dans les ténèbres de la barbarie, ils s'y plaisaient; l'entêtement de l'amour-propre, l'exemple donné par leur roi les y retenait. Louis XIV avait en horreur la musique brillante et leste; le duc de Saint-Aignan lui présenta le petit Baptiste (Anet), élève de Corelli, qui joua des morceaux italiens d'une agilité prodigieuse à cette époque. Le roi voulut bien écouter cette musique avec beaucoup d'attention, et quand le jeune virtuose eut fini, Louis demanda qu'on lui fît venir un violoniste de sa chapelle. — Un air de *Cadmus,* » dit le prince. Après que ce musicien eut exécuté cet air lourd et trainant de Lulli, — Je ne saurais que vous dire, monsieur, voilà mon goût à moi, voilà mon goût. » Telle fut la réponse de Louis XIV au duc de Saint-Aignan; et voilà comment les vingt-quatre violons, de la sorte encouragés, pouvaient dicter des lois et servir de modèles aux musiciens du reste de l'Europe.

Un butor académicien, un porc-épic gouvernant une plume, n'osait-il pas imprimer en 1719, réimprimer en 1733, ce refrain mémorable: — Les plus habiles violons d'Italie exécuteraient mal, je ne dis pas les symphonies caractérisées de M. de Lulli, mais même une gavotte. Quoique les Italiens étudient beaucoup la mesure, il semble néanmoins qu'ils ne connaissent pas le rhythme, et qu'ils ne sachent pas s'en servir pour l'expression, ni l'adapter au sujet de l'imitation, aussi bien que nous. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture.*

Multa paucis, que de sottises en peu de mots! apophthegme d'académicien, chef-d'œuvre d'ânerie! Voilà sur quels modèles se règlent encore aujourd'hui nos littérateurs!

L'*Eritrea* de Cavalli prouve que les violonistes italiens démanchaient d'une manière très hardie en 1652. Rabelais va nous démontrer que cet artifice précieux était en usage dès les premières années du seizième siècle, non pas en France, mais en Italie. Rabelais ainsi que Molière est un de nos his-

toriens de la musique; ses commentateurs ont négligé de signaler une infinité de passages, de mots infiniment significatifs pour les musiciens. — Panurge, ces mots achevez, jecta au milieu du parquet une grosse bourse de cuir pleine d'escus au soleil. Au son de la bourse commencearent tous les chats fourrez jouer des gryphes, comme si feussent violons desmanchez. » *Pantagruel*, livre V, chapitre 13.

Rabelais était musicien, il avait ouvert une école de plain-chant à Meudon; et, pendant son séjour en Italie, ce maître avait curieusement observé l'artifice du démanchement, et les ressources que les violonistes en obtenaient pour les traits agiles portés à l'aigu. Ces tours de force, admirés, considérés alors comme une merveille, donnaient à la main gauche de l'exécutant une activité que Rabelais compare à celle des chats fourrés, jouant des griffes, pour saisir la bourse que leur jette Panurge, *comme si fussent violons démanchés*.

On donnait autrefois le nom de *cymbales* à des paires de petites sonnettes, espèces de castagnettes métalliques, dont on jouait comme on joue à présent des castagnettes d'ivoire et de bois. Telles étaient les cymbales dont s'accompagnait Clérante du roman de *Francion*, que je viens de citer. Rabelais parle de cet instrument au chapitre 7 du livre II de *Pantagruel*. — Les cymbales des dames. »

TARTUFE ou L'IMPOSTEUR.

MOLIÈRE, 1667.

Molière compose, fait représenter une pièce ayant pour titre *l'Imposteur*, et donne le nom de *Tartufe* au personnage principal de cette comédie. Le caractère de l'hypocrite, de Tartufe, si merveilleusement tracé, d'une vérité si complète, produit une sensation telle que le nom de *Tartufe*, généralement adopté, passe dans la langue française pour y désigner un fourbe consommé. Bien avant les représentations publiques de *l'Imposteur* (1), on disait *un tartufe* pour désigner un hypocrite; comme on avait dit *un amilcar* pour désigner un joyeux compagnon, et comme on dit plus tard *un amphitryon* pour désigner celui qui se plaît à réunir de nombreux convives à sa table, *un Pourceaugnac*, *un Harpagon*, en montrant au doigt un gentillâtre ridicule, ou bien un avare.

— Dès qu'il arrive en France quelqu'un qui ait tant soit peu de votre air, et de vos petites façons de faire, fût-ce un prince, ne dit-on pas, *Voilà un vrai Pourceaugnac?* Et n'est-ce pas un honneur considérable pour vous et pour votre province, que votre nom puisse quelquefois servir *d'une qualité* aux gens de la plus haute naissance? » BRÉCOURT, *l'Ombre de Molière*, scène x, 1674.

Voilà donc le mot *tartufe* qui change de condition, et perd

(1) Les trois premiers actes avaient été représentés à Versailles le 12 mai 1664, et le furent encore à Villers-Coterets, chez Monsieur, le 24 septembre; au Raincy, chez M. le Prince, le 29 novembre de la même année, et le 9 novembre 1665. Mise en scène devant le public le 6 août 1667, la pièce entière, arrêtée en son cours le lendemain, ne reparut que le 5 février 1669.

sa lettre capitale, en devenant un simple substantif, de nom propre qu'il était. On dira donc *le tartufe qui nous a trompés, l'amphitryon qui nous régale,* comme on disait *le marquis dont la fatuité nous amuse, le baron qui nous a fait danser*. Un substantif déterminé ne peut se passer de l'article. Aussi viens-je d'écrire *le tartufe, l'amphitryon, le baron, le marquis.* Mais si nous ramenons ces deux premiers noms à leur destination primitive, en supprimant d'abord l'article, nous rétablirons la majuscule initiale, attribut ordinaire des noms propres, et, comme auparavant, nous écrirons *Tartufe, Amphitryon.* Si par hasard un comédien, un négociant, a pour nom de famille un substantif de qualification, nous le traiterons de la même manière. Il ne s'agira plus d'écrire *le baron, le marquis,* mais *Baron, Marquis,* et nous dirons : — *L'excellent comédien Baron aurait prisé singulièrement le chocolat aromatisé de Marquis.*

Qui donc a lancé dans le monde et placé, stéréotypé dans nos dictionnaires le mot *tartufe?* c'est l'Imposteur, c'est Tartufe lui-même. Il en a gratifié ses émules ; il a donné libéralement son nom à ses semblables, à sa lignée ; mais comme il ne pouvait céder ce nom à tout le peuple des hypocrites, sans que ce vocable devînt préalablement un adjectif de qualification, il résulte de ce changement de condition, que tous les hypocrites de l'univers peuvent recevoir l'épithète de *tartufe,* et que l'Imposteur de Molière, le véritable Tartufe, ne saurait la garder pour son compte. Seul, il doit en être privé, puisqu'il est le type dont il a distribué des milliers d'épreuves. Appeler Tartufe *le tartufe* est une vieille impertinence que l'on n'aurait pas dû tolérer si longtemps. S'est-on jamais avisé d'appeler Turcaret *le turcaret?* Vous direz fort bien que tel ou tel peintre est *un Raphaël,* mais nul au monde n'osera dire que Raphaël est *un Raphaël.* Et pourtant si le comédien, si le chocolatier, dont je vous ai parlé s'étaient munis d'un fief ou d'un parchemin, croyez qu'ils ne manqueraient pas de signer *le baron Baron, le marquis Marquis.* Les qualifications tout à fait étrangères à leur nom

propre, viendrait s'y réunir et ne procéderait nullement de ce même nom.

M[lle] Marquise, figurante à l'Académie royale de Musique, en 1770, pouvait être élevée au rang de baronne, de comtesse. Le duc d'Orléans, mari de M[me] de Montesson, se plut à lui donner le titre de *marquise* à cause du nom qu'elle portait. La figurante, devenue grande dame, signa *Marquise, marquise de Villemonble.*

Fabre d'Églantine appelle sa comédie *le Philinte de Molière*, parce qu'il veut nous prévenir qu'il a pris *ce* Philinte dans *le Misanthrope* de Molière, et non pas dans *le Glorieux* de Destouches, ou toute autre comédie où l'on rencontre un Philinte. Assez audacieux pour donner suite aux faits et gestes de l'Imposteur, un écrivain nous montrera peut-être quelque jour *le Tartufe de Molière*, sorti de sa prison et recommençant le cours de ses fourberies. Dans l'un et l'autre cas *le Philinte, le Tartufe*, annoncent qu'il existe déjà, dans un autre drame, un Philinte, un Tartufe que l'on va remettre en lumière. *Le Tartufe* alors serait une association pleinement justifiée du nom propre avec l'article ; tandis que cet article placé devant le prototype des tartufes, est une superfétation, une dissonance qui vient blesser l'œil et l'oreille.

Beaumarchais nous avait donné *l'Autre Tartufe, ou la Mère coupable*, lorsque Chéron fit représenter *le Tartufe de mœurs.*

Lisez d'ailleurs, lisez l'*Histoire du Théâtre-Français* par les frères Parfaict, vous y trouverez, tome x, pages 389 et 390, ces mots très significatifs : — Molière ne fit aucuns changements à sa comédie lorsqu'elle reparut sans interruption le 5 février 1669, excepté que le nom de *Panulphe* fut changé en celui de *Tartuffe*, et l'on afficha *Tartuffe ou l'Imposteur*. Depuis longtemps, cette pièce est toujours affichée sous le premier titre. » C'est-à-dire *Tartufe* et non pas *le Tartufe*. Les frères Parfaict écrivaient en 1747, on affichait alors depuis septante-sept ans *Tartufe* et non pas *le Tartufe*. La Comédie-Française a conservé cet usage, et ne s'est jamais éloignée de la bonne voie, de la tradition plus que séculaire. Voyez

aussi le *Dictionnaire des théâtres de Paris* de ces mêmes frères Parfaict, au mot *Tartufe.*

Tout ce que j'ai dit n'empêchera pas que des éditions, venant de très bon lieu, ne portent encore *le Tartufe* moulé, curieusement estampé sur le frontispice du chef-d'œuvre de Molière ; tant les hommes tiennent à leurs vieilles erreurs! Mais, à l'exemple d'Auger, les éditeurs et les commentateurs qui partageront sa manie, ne manqueront pas d'être en contradiction avec eux-mêmes, en nommant Tartufe (tout court) dans leurs notes et notices, après avoir affiché *le Tartufe* en tête de leurs pages. La raison doit nécessairement triompher du caprice, fût-il encore plus opiniâtre ; et ce n'est pas sans rire que nous verrons Auger, dans sa *Notice sur* **le Tartufe**, écrire constamment *Tartufe* (tout court) sur les cinq énormes pages 213 à 217. La vérité ne saurait être longtemps comprimée, il faut qu'elle jaillisse de quelque part, malgré les efforts de celui qui voudrait l'étouffer.

Est-il nécessaire que j'invoque le témoignage des contemporains de Molière, et la description des *Plaisirs de l'Ile enchantée?* Nous y lirons : — Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie nommée *Tartufe*, que le sieur Molière avait faite contre les hypocrites, etc. » Cette phrase est tirée de l'édition originale de *Tartufe* publiée, en 1665, des *OEuvres de M. Molière*, en deux volumes in-12, mis au jour chez Claude Barbin, l'année suivante, 1666, premier recueil des comédies de Molière.

Mme de Sévigné, parlant de l'oraison funèbre de Mme de Longuevillle et de Roquette, évêque d'Autun, type de Tartufe, qui la prononça, dit : — Ce n'était point Tartufe, ce n'était point un pantalon, c'était un prélat de conséquence, prêchant avec dignité, et parcourant toute la vie de cette princesse avec une adresse incroyable, disant et ne disant pas tout ce qu'il fallait dire ou taire. » *Lettre du* 12 *avril* 1680.

L'auteur de *la Critique de* **Tartufe**, dit :

> J'ai su, chez Dorilas, la galante manière
> Dont tu veux critiquer et *Tartufe* et Molière.

Au lieu de gêner le rimeur, *le Tartufe* valait bien mieux pour son vers que *Tartufe*; l'article lui donnait le moyen de supprimer un *et* parasiste, en disant :

Dont tu veux critiquer *le Tartufe* et Molière.

Croyez que l'auteur n'aurait pas manqué de prendre cette liberté, si l'usage l'avait permise, autorisée.

MOMUS.

Les comédiens français représenteront aujourd'hui *le Misanthrope*, *Tartufe* ou *l'Avare*.

LE BOURGEOIS.

Et, que diable, toujours *le Misanthrope*, *Tartufe* ou *l'Avare*. Est-ce que vous ne donnerez jamais *l'École des Femmes*?

LEGRAND, *la Nouveauté*, scène 3, 1727.

Dans les titres de nos anciennes pièces de théâtre, on voit l'article précéder les noms propres. A l'imitation des Italiens, Mayret, du Ryer et leurs contemporains écrivaient encore en 1646 : *la Sophonisbe*, *le Marc Antoine et la Cléopâtre*, *l'Argénis*, *le Cléomédon*, *le Scévole*. Pierre Corneille se garda bien de suivre cet usage, qui du reste n'était pas général. En 1629, il intitulait sa première comédie *Mélite* et non pas *la Mélite*. Trois ans après, sa deuxième pièce avait nom tout simplement *Clitandre*.

Lorsqu'un simple substantif, un adjectif, ou bien l'un et l'autre figurent sur le titre d'un drame, d'une épopée, l'article doit les précéder. On écrit donc alors *le Menteur*, *les Facheux*, *la Métromanie*, *le Bourgeois gentilhomme*, *les Femmes savantes*, *la Fausse Agnès*, *l'Iliade*, *l'Énéide*, *le Lutrin*, *la Henriade*, *le Paradis perdu*, *la Divine Comédie*. On suivra la même règle s'il s'agit d'un animal ou d'un objet inanimé, par exemple *la Pie voleuse*, *la Violette*, *le Lac des Fées*, *le Mercure galant*. L'article, devenu partie intégrante du titre, ne saurait en être séparé sans dommage, et sans commettre une faute grossière de typographie. Si le mot est souligné, s'il est mis en italiques, l'article doit l'être aussi. Journaliste musicien, voilà trente ans sonnés que je bataille avec les correcteurs et les impri-

meurs, voilà six lustres que je leur dis et répète qu'il n'existe au monde aucune pièce intitulée *Menteur*, *Vestale*, *Juive*, *Pie voleuse*, *Barbier de Séville*, *Fourberies de Scapin*, *Violette*, aucune épopée appelée *Iliade*, *Énéide*, *Lutrin*, *Henriade*, *Paradis perdu*. Je demande en vain à ces typographes des millions de *le*, *la*, *les*, en italiques. Bien mieux ! ils ne veulent pas comprendre que la feuille qu'ils impriment, ou qu'ils citent, a pour nom *le Constitutionnel*, *la Presse*, *le National*, *la Patrie*, et qu'il ne s'est jamais appelé *Constitutionnel*, *Presse*, *National*, *Patrie* tout court. J'avais beau leur redire que l'article, étant le prélude obligé de certains titres, il fallait absolument, et dans toute la rigueur de la grammaire, écrire, dans leurs citations, *le Constitutionnel*, *la Patrie*, comme on écrit *le Trident*, *la Victorieuse* quand il s'agit d'un vaisseau de ligne ou d'une frégate. Vaines réclamations ! si je voyais pendant quelques jours *le Barbier*, *la Favorite* ou *les Mousquetaires* figurer décemment dans mes feuilletons, j'avais bientôt la douleur de retrouver ces titres incomplets ; et, lecteur désappointé, j'étais obligé de chercher mes *le*, *la*, *les*, égarés, confondus, parmi les caractères romains, et pour ainsi dire effacés.

Oserai-je dire que la fleur des lexicographes, que les correcteurs de l'Imprimerie nationale, entraînés sans doute par un faux système, ne sont pas exempts de ces erreurs ? Une page qu'ils ont vue, revue et corrigée, en 1850, offre à l'œil étonné des phrases peintes de cette manière :

— Voltaire a trouvé cette formule dans le temps qu'il composait la *Henriade* (lisez ou, pour mieux dire, voyez *la Henriade*). »

— Et parce que la *Franciade* (voyez *la Franciade*) de Ronsard, le *Clovis*, de Desmarets..... etc. »

Le *Clovis*, le *Moïse*, le *Roland*, et même le *Cinna*, la *Phèdre* seront ici correctement représentés à l'œil, parce que ces poèmes portent le nom de leur héros (*Clovis*), et non pas l'annonce qui promet le récit des actions, des aventures d'un héros (*l'Odyssée*, *la Henriade*), ou celui des événements accomplis dans un royaume (*la Franciade*), dans une ville et ses

entours (*l'Iliade*), dans un jardin (*le Paradis perdu*). L'article fait ici partie intégrante du titre, il faut donc rigoureusement le souligner aussi. Ce que je dis pour la première page du volume se rapporte aux 198 qui la suivent : les mêmes erreurs typographiques s'y reproduisent. Voyez *Introduction à la chanson de Roland*, etc., *par F. Génin*, etc. Paris, Imprimerie nationale, 1850.

ACTE II, SCÈNE III.

DORINE.

Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand' bande, à savoir deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionnettes.

La musette est un instrument du genre de la cornemuse, il est vrai, mais dont les moyens d'exécution perfectionnés, avaient été rendus agréables et musicaux au point d'être admis dans une symphonie régulière. On embouche la cornemuse, la musette reçoit l'air au moyen d'un soufflet à ressort, gouverné par le bras gauche. L'air qui remplit le sac de peau, s'échappe simultanément par deux chalumeaux, un bourdon, munis d'anches de roseau. Dans les cabinets de curiosités, on voit des musettes en bois précieux, richement incrustées d'argent, d'or, d'ivoire, de nacre, et des pochettes d'un admirable travail, chefs-d'œuvre de lutherie. M. Vidal, ancien chef d'orchestre de notre Théâtre-Italien, possède la pochette de Louis .XIV, elle est toute couverte de fleurs de lis d'or. Si le roi de France ne jouait pas de cet épitome de violon, l'instrument était du moins placé dans son musée et toujours prêt à gémir sous l'archet de Prévôt, de Galant du Désert, maîtres à danser de Louis XIV, de Marie-Thérèse. La reine Marie Lecsinka jouait de la vielle, et la France entière raffolait de la musette et de la vielle en 1740 (1).

---

(1) *Lettre à M. de ..... auteur du* Temple du Goût, *sur la mode des instruments de musique*, par Carbasus (pseudonyme), Paris, 1739, in-12.

— J'appris, dès mon enfance, à jouer de huit instruments : je voudrais bien aujourd'hui que tout le temps que j'ai consacré au par-dessus de viole, à la musette, au tympanon, à la mandoline, eût été mieux employé. » Mme DE GENLIS, *Souvenirs de Félicie.*

Quelle fortune ! si, du milieu des vingt ou trente pianistes féminins qui, dans toutes nos réunions un peu nombreuses, prennent d'assaut un clavier, quelle fortune ! si deux ou trois gentilles virtuoses surgissaient armées du par-dessus de viole, de la musette, de la mandoline, ou même du tympanon ! Toutes les jeunes filles apprennent maintenant à jouer du piano. Je ne blâme point un exercice qui peut charmer leur solitude, mais dont le résultat est devenu le fléau de la société. Vingt pianistes, cent pianistes n'en représentent qu'un ; ils ne sauraient concerter ensemble. Ce luxe d'exécutants qui se doublent l'un par l'autre est d'une complète inutilité. Si deux musiciennes s'asséyent devant le même clavier, la seconde va fatiguer, tourmenter l'oreille en triplant l'accompagnement, dont le bruit couvrira les mélodies que vous reléguez à l'extrémité la moins sonore du clavier. Doubler ces mélodies par leur octave est infiniment scabreux, à cause de l'ensemble parfait que réclame ce chant parsemé d'ornements d'une extrême délicatesse.

Puisque le travail du piano vous condamne à la solitude, puisqu'il vous force à garder un silence prudent au milieu des assemblées, où votre prélude seul frapperait d'épouvante, où les joueurs de houist et de bouillotte vous *écouteraient*, sans interrompre leurs exercices d'un haut intérêt ; puisque ce maudit piano, si généralement bien joué, vous jette dans la société comme des facheux d'une espèce nouvelle, que Molière n'aurait pas manqué de livrer à la risée du public, décrochez le téorbe de Ninon de l'Enclos, la viole d'amour de Mme de Genlis, la vielle de Marie Lecsinska, la musette de Mme Pompadour, le tympanon, la mandoline, le psaltérion même des lionnes de l'ancienne cour ; ou bien, emparez-vous du violon de Mlles Milanolo, du violoncelle de Mme Saul-

nier, née Jaurès de Cardeilhac, élève brillante de M. Vaslin, ayant conquis à la pointe de son archet un prix au Conservatoire en 1851; de la flûte gracieusement embouchée par Mme Bourguignon; que dis-je? des cors, des trompettes(1), des trombones, des clarinettes, des hautbois, des bassons, des violes, des violonars, des timbales! oui, des timbales, si bien mises en jeu par les religieuses de Lichtenthal, près de Wiesbaden. Le chœur et l'orchestre de ce monastère sont entièrement composés de musiciennes fort habiles; il en était ainsi dans les anciens conservatoires de Venise.

Un quatuor pour deux violons, viole et violoncelle, exécuté par de jeunes et jolies virtuoses, serait d'un effet ravissant. Il se changerait en quintette, et le piano, que l'on adjoindrait à cet ensemble, ne serait plus un instrument de dommage, un trouble-fête, un messager d'ennui.

Pianistes du camp de réserve, pianistes en disponibilité, virtuoses dignes d'un meilleur sort, que le progrès a condamnées à pianoter pour votre propre compte; car, je le dis à regret, vous fustigez cruellement vos auditeurs, et forcez trop souvent un locataire précieux à déserter la maison que les auteurs de vos jours possèdent, et seraient bien aises de maintenir au complet: un gateur d'ivoire est un voisin beaucoup plus incommode qu'un chaudronnier, en été surtout. Pianistes infortunées qu'on n'accueille gracieusement dans les salons qu'à la condition expresse que vous ne prendrez aucune part active aux luttes musicales, je veux vous enroler dans toutes les troupes concertantes, je veux vous y placer d'une manière honorable et solide; je veux vous rendre utiles, agréables, et vous préparer un triomphe et des jouissances obtenues à peu de frais. Vous savez lire, entonner, mesurer, vous cachez en votre poitrine une voix quelconque; étudiez, répétez, apprenez des chœurs; qu'une de vous les dirige avec

(1) En 1793, le trompette de la cavalerie nantaise était la citoyenne Boireau. *Procès-verbaux du conseil général de la ville de Nantes*, 17 juillet 1793.

intelligence, au regard de l'ensemble, des nuances, de l'expression, et je vous réponds du succès le plus flatteur.

Un chœur de huit, de douze voix bien ajustées vous fera plus d'honneur que tous les concerts exécutés sur le clavier. L'auditoire vous priera souvent de recommencer, bonne fortune complétement ignorée des pianistes de salon, et votre ensemble vocal écrasera les sonates et même les airs variés. Toute voix musicienne est suffisante pour figurer dans un chœur; elle trouve à s'y loger de manière à fonctionner sans effort et sans gêne. A peine aurez-vous fait sonner vos sopranes et vos contraltes, que des ténors, des barytons, des basses, viendront solliciter la faveur de soutenir vos gracieux accords. Le chœur devenu complet, vos chefs d'attaque ne reculeront pas devant les solos, et vous serez lancées par degrés dans les quintettes, les trios, les finales, et tout ce que la mélodie et l'harmonie offrent de plus intéressant. Le lot est assez beau, cette retraite vaut une victoire, que je vous promets si votre zèle ne se ralentit, et surtout si vous avez la ferme résolution de ne point abandonner le poste qui vous sera départi. Dans un chœur bien construit, il n'est point de voix qui ne soit essentielle et concertante. Tel soprane qui croit chanter n'est souvent que le très humble accompagnateur du contralte ou de la basse.

Je viens de répéter ce que l'auteur de *l'Art d'aimer* vous avait depuis bien longtemps conseillé.

Res est blanda canor: discant cantare puellæ,
Pro facie multis vox sua sena fuit.

OVIDIUS, **de Arte Amandi**, liber III, versus 315.

La musette sonnait aux bals de Catherine de Médicis, et plus tard à l'orchestre de l'Académie royale de Musique; elle y tint une place honorée jusqu'en 1768. Saint Jérôme parle de la cornemuse; Ovide engage les amants à jouer de cet instrument pastoral : — Il inspire la joie, il convient aux tendres ébats, » dit ce poète.

— Apres disner tous allarent pesle mesle a la Saulsaye, et

la, sus l'herbe drue, dançarent au son des joyeulx flageolletz, et douces cornemuses, tant baudement que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller. » RABELAIS, *Gargantua*, livre 1, chapitre 3.

— Au son de ma musette mesurerai la musarderie des musards (1). Idem, *Pantagruel*, prologue du livre III.

— Plus me plaist le son de la rusticque cornemuse que les fredonnemens des lutz, rebecz et violons aulicques. » Idem, idem, livre III, chapitre 46.

— Il n'y a rien de si commun depuis quelques années que de voir la noblesse compter parmi ses plaisirs celui de jouer de la musette, à la campagne surtout. Les villes sont pleines de gens qui s'en divertissent. Combien d'excellents hommes, et pour les sciences et pour la conduite des grandes affaires, délassent par cet exercice charmant leur esprit fatigué. Combien de dames prennent soin d'ajouter à toutes leurs bonnes qualités celle de jouer de la musette, à laquelle plusieurs joignant leurs voix, semblent lui faire prononcer les paroles des airs qu'elles chantent. » BORJON, *Traité de la Musette*, Lyon, 1670, in-2.

Le même auteur ajoute : — Le père Mersenne parle du sieur Destouches, de Henry, le jeune, qui avait composé quelques airs pour la musette, lesquels n'étaient que des voix-de-ville, des branles et des gavottes de village. » Les airs composés pour être exécutés dans les salons, étaient appelés *airs de cour;* on nommait *voix-de-ville*, les airs chantés dans les rues. De *voix-de-ville, va de ville*, on a fait plus tard *vaudeville*. Telle est la vraie origine de ce mot; j'aime mieux la trouver ici que d'aller la chercher au Val de Vire chez le rimeur Basselin. D'ailleurs le mot *voix-de-ville* existait depuis plusieurs siècles lorsque Boileau nous dit :

Le Français, né malin, forma le vaudeville;
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,

---

(1) Ceux qui chantaient avec accompagnement les récits composés par les troubadours.

Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se déploie :
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie.

A l'époque où Despréaux composait son *Art poétique*, les musiciens se servaient encore du mot *voix-de-ville*, dont ce poète fait *vaudeville*. Si ce vocable procédait réellement du *Val de Vire*, les musiciens auraient adopté *vau de vire*, ce qu'ils n'ont jamais fait ; témoin la dédicace que je vais reproduire ici.

Livre d'airs de cour miz sur le luth par Adrian le Roy, à très excellente Catherine de Clermont, contesse de Retz (1).

« Ces jours prochains, Madame, vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus, lesquelles sont difficiles et ardues comme pour rompre le disciple de l'art à franchir toutes difficultés : je me suis avisé de lui mettre en queue, pour le seconder, ce petit opuscule de chansons beaucoup plus légières (que JADIS on appelait voix de ville, aujourd'hui airs de cour), tant pour votre récréation à cause du sujet (que l'usage a desja rendu agréable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir, etc.

» A Paris, le quinzième jour de février 1571,

ADRIAN LE ROY. »

Voyez-vous comme toutes les suppositions, les conjectures des littérateurs, qui jurent d'après Ménage, tombent devant ce JADIS, apposé le 15 février 1571 par Adrian le Roy, musicien compositeur, imprimeur érudit, le Robert Estienne de la musique. Ce JADIS n'a-t-il pas une valeur de plus d'un siècle sous la plume d'un tel docteur ? Ce JADIS, en sa course rétrospective, ne passe-t-il pas sur la tête de Basselin et de son Val de Vire ? 1460.

J.-B. Christophe Ballard s'exprime ainsi dans la préface de *la Clef des chansonniers ou recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus*, tome 1, Paris, 1717 :

(1) Ce livre rare et curieux appartient à M. Farrenc.

— L'idée de ce recueil n'est pas de donner des airs tout à fait inconnus ; leur nom suppose le contraire, puisque le *vaudeville* ne s'entend que des airs répandus dans le public. »

Oudin avait enregistré le mot *vaudeville* bien avant que Boileau publiât son *Art poétique.*

— Un vaudeville, *une chanson du commun peuple.* »

Curiositez françoises pour supplément aux dictionnaires. Paris, 1640, in-12, page 561.

Va de ville, voix de ville et *vaudeville* ont été concurremment en usage pendant un siècle ; témoin ce couplet d'une chanson écrite en 1588, après la bataille de Coutras :

Tu passeras pour un faquin
Et verras ta famille,
Dans la satire et le pasquin,
Chanson et vaudeville.
Tu seras cornu comme un bœuf
Dans les chroniques du Pont-Neuf.

Le Parnasse des Muses, chanson 177, page 211, in-18, Paris, C. Hulpeau, 1627.

Pasa calle, passe-rue, air courant les rues, dont nous avons fait *passacaille ;* c'est ainsi que les Espagnols désignent leurs chansons populaires. Ce nom est le même que celui de nos va-de-ville ou voix-de-ville. On dansait très souvent aux chansons, les passacailles et les voix-de-ville furent admises dans les ballets et dans les opéras comme airs de danse.

Hotteterre, Descoteaux, Philidor, Doucet, musettes de la cour du temps de Louis XIV figuraient, en costume de théâtre, aux ballets, aux opéras italiens et français. Vous verrez dans la suite de cet ouvrage la Comédie-Française faire monter son chef d'orchestre sur le théâtre, pour y jouer un rôle de comédie.

Ce Descoteaux disait : — Si je joue à ma fenêtre un air du Pont-Neuf, une brunette du temps d'Henri IV, tout le monde s'arrête. Si je fais entendre un air nouveau quel qu'il soit, les Parisiens ne le comprennent point, et passent leur chemin. »

S'il avait pu leur jouer des airs du *Prophète*, comme ils auraient doublé le pas !

Molière soupait un soir avec Racine, Boileau, La Fontaine et Descoteaux, notre flûtiste. La Fontaine était ce jour-là plus distrait encore qu'à l'ordinaire. Racine et Boileau, pour le tirer de sa rêverie, se mirent à le railler si vivement, qu'à la fin Molière trouva que c'était passer les bornes. Au sortir de table, il poussa Descoteaux dans l'embrasure d'une fenêtre, et, d'abondance de cœur, il lui dit : — Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le bon homme. »

— L'amour se trouve à tous les coins de rue ; il n'est du plaisir qu'à l'Opéra, » disait Descoteaux.

Ce joyeux musicien avait été le favori de Mme de Villemont, prieure perpétuelle de la Madeleine du Traisnel, rue de Charonne. M. d'Argenson, lieutenant de police, devenu garde des sceaux, remplaça le virtuose dans ses fonctions galantes. Le magistrat, pasteur d'un si joli troupeau, chef suprême du couvent de nonnes dans lequel il vint s'établir, fut chansonné, de même que l'abbesse et toutes ses vierges follettes.

Faut-il qu'au flûteur Descoteaux
Succède le garde des sceaux ? etc.

On appelle *musette* un air convenable à l'instrument de ce nom. La mesure de cet air est ordinairement à six-huit, son caractère naïf et doux, son allure un peu lente, sa basse en tenue ou pédale. La quinte joint son murmure à celui de la tonique, et forme une pédale intérieure dans la plupart des musettes. Celle de *Callirhoé*, de Destouches, celle des *Talents lyriques*, de Rameau, furent longtemps admirées, applaudies. La musette instrument a disparu de nos orchestres, mais on n'a point abandonné les airs de musette. L'effet en est beaucoup meilleur depuis que, par la réunion des hautbois, flûtes, clarinettes, cors et bassons, on imite, avec ce petit chœur d'élite, les résultats donnés jadis par la musettte de Poitou.

La musette de *Nina*, de Dalayrac, est connue de tout le monde. L'ouverture du *Calife de Bagdad*, de Boieldieu ; celle de *Joconde*, de Nicolo Isouard, commencent par une musette charmante. La prière, en *si bémol*, que l'on chante au premier acte de *Zampa*, d'Hérold, est une musette suave. La délicieuse pastorale de l'ouverture de *Guillaume Tell*, où le cor anglais, quinte de hautbois, domine, où la flûte pose un folâtre ramage sur le motif principal, lorsque le cor anglais le dit pour la seconde fois, cette villanelle, œuvre étincelante de fraîcheur, d'élégance, est la reine de toutes les musettes.

Le bal et la grand-bande.

Une réunion, un orchestre de musiciens, était alors appelé *bande*. En 1577, le maréchal de Brissac amena de Piémont Baltazarini et sa bande de violons à Catherine de Médicis. La grande bande des violons de Louis XIV était nommée *la bande des vingt-quatre*, bien qu'elle se composât de vingt-cinq exécutants. La petite bande, ou *les petits violons*, avait été formée par Lulli. Seize jeunes élèves y figuraient d'abord ; elle en compta vingt-un par la suite. Une troisième bande, celle de la Grande-Écurie, était composée des trompettes, musettes de Poitou, flûtes, hautbois, fifres, trompettes marines, timbales et tambours.

Les violonistes conduits par Baltazarini étaient armés d'instruments à cinq cordes, montées par quartes de *la* en *fa*. Les *ut* à l'aigu que l'on remarque dans la musique du *Ballet comique de la Royne*, 1581, étaient pris naturellement, sur les violons italiens, avec le quatrième doigt, sur la chanterelle *fa*, sans extension. Voilà pourquoi Monteverde, faisant connaître les instruments qui devaient être employés pour l'exécution de son *Orfeo*, 1608, annonce *deux petits violons à la française ;* c'est-à-dire deux violons moins grands que ceux d'Italie, deux violons à quatre cordes montées par quintes, des violons tels enfin que ceux dont on use maintenant dans tous nos orchestres. L'annonce mise par Monte-

verde sur sa partition d'*Orfeo* avait été rapportée, mais non encore expliquée. Une étude suivie du *Ballet comique de la Royne* et des œuvres de Francesco Cavalli m'a fait trouver le mot de cette énigme.

Les Italiens appellent encore *banda, banda militare, banda sul palco*, l'orchestre militaire d'instruments à souffle et de percussion qu'ils font manœuvrer sur la scène dans certains opéras tels que *la Donna del Lago, Semiramide*.

Et parfois Fagotin et les marionnettes.

— Sous prétexte de quelques adresses que Polyphile apportait à cacher son jeu, à la faveur desquelles elle passait pour femme d'honneur ; elle exerçait toutes les tyrannies et les pilleries imaginables. Cette façon de vivre dura quelque temps ; et comme il paraissait toujours de nouvelles dupes sur les rangs, c'était le moyen de ne s'ennuyer jamais et de trouver toujours de nouveaux divertissements. Le bal et la danse plaisaient sur tous les autres à Polyphile, comme ils plaisent encore aujourd'hui à toutes les coquettes de sa sorte, qui ont pour cela tant d'empressement, qu'on peut dire que si la harpe a guéri autrefois des possédés, le violon fait aujourd'hui des démoniaques. Elle s'y engagea même si avant, que malgré son esprit inconstant sa liberté y fit entièrement naufrage.

» Elle devint éperduement amoureuse d'un baladin. La laideur et la mauvaise mine de cet homme, vraisemblablement lui devaient faire perdre le goût qu'elle prenait à lui voir remuer les pieds bien légèrement. Cependant ce fut lui qui se mit en possession du cœur, tandis que plusieurs honnêtes gens qui avaient l'avantage de la beauté, de la noblesse, furent amusés avec du babil et d'autres vaines faveurs. L'Amour fut tellement en colère contre cette injustice, qu'il chercha dans son carquois une de ces flèches empoisonnées, dont il se servait autrefois pour faire des métamorphoses, et la décocha sur le violon (violoniste) chéri de Polyphile. La légèreté de ses pieds ne lui servit de rien pour l'éviter ; et par

la vertu de la flèche, de baladin qu'il était, il fut métamorphosé en singe, qui conserva avec un peu de sa première forme toute sa laideur et son agilité. Ce singe vint depuis au pouvoir d'un bateleur qui le nomma *Fagotin*, et qui surprit merveilleusement un grand nombre de badauds de le voir danser sur la corde : car ils ne se doutaient nullement qu'il eût appris ce métier durant qu'il était homme, amoureux et violon (iste). FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*.

Fagotin avait un carrosse qui devenait théâtre par un changement aussi prompt que celui d'une décoration d'opéra. Ce vendeur fameux d'orviétan, d'une humeur vagabonde, était allé faire une tournée en province et même en pays étranger. Loret annonce qu'il est de retour à Paris, et que

> Cet homme de taille si grande,
> Que le mauvais temps en Hollande
> Avait si longtemps retenu,
> Est enfin aujourd'hui venu,
> Et je crois que demain dimanche,
> Ayant mis sa chemise blanche,
> On le verra vêtu de neuf,
> Dans sa chambre, au bout du Pont-Neuf.

Dans *la Finta Pazza, le Nozze di Teti e di Peleo, Rosaura, Serse*, opéras, mélodrames italiens représentés à Paris, de 1645 à 1662, les intermèdes n'avaient aucun rapport avec la pièce que l'on exécutait. C'était le goût du temps, on se plaisait alors à voir des parades burlesques et réjouissantes succéder aux actes d'un drame noble ou tragique. Molière se régla sur ces modèles pour les intermèdes et les divertissements de ses comédies-ballets. Il y reproduisit les Égyptiens, Mores et Bohémiens, personnages adoptés ; les facéties, les drôleries des types italiens, tels que le Docteur, Pantalon, Polichinelle, Scaramouche, les trivelins et les matassins, parurent sous d'autres formes dans ses joyeuses improvisations.

On y remarque même des scènes entières chantées en italien, en espagnol, tant son imitation est fidèle.

— Les chœurs auparavant occupés à chanter Bacchus ou

quelque autre sujet, ne chantèrent plus que dans certains intervalles pour délasser le spectateur, et pour donner lieu au cours de l'intrigue. D'oisifs qu'ils étaient, ils devinrent agissants, tantôt nymphes, tantôt furies, quelquefois courtisans, souvent peuple, mais toujours intéressés à l'action. On conçut d'après Homère qu'une action grande, illustre ne pourrait se passer sans témoins, en outre que ces témoins même sont un magnifique ornement au spectacle, et donnent beaucoup plus aux yeux qu'aux oreilles. Le chœur étant donc tout trouvé, puiqu'il faisait seul, ou presque seul, ce qu'on appelait *la tragédie* avant Eschyle, ce poète ne l'exclut pas de la vraie tragédie. Au contraire, il crut devoir l'y incorporer comme chœur pour chanter entre les actes, et comme personnage mêlé dans l'action. Il jugea seulement qu'il était à propos d'abréger ses chants qui ne devenaient plus qu'un délassement accessoire dans son idée. »

» Cette opinion du père Brumoy est une des opinions les plus généralement accréditées ; cependant je ne sais si c'est avec beaucoup de fondement; et je pense, avec plusieurs savants, que la division des actes est un chimérique système que les Grecs n'ont connu que fort tard, puisqu'Aristote n'en a point parlé. Si cette loi, prononcée par Horace, avait été connue des anciens Grecs, et que les chants eussent toujours rempli l'intervalle des actes, il y aurait eu dans toutes les tragédies le même nombre de chœurs, et c'est ce qui n'est point arrivé. Ces divisions seraient mieux marquées, et ne fourniraient pas tant de matière aux discussions des érudits; on ne la trouve point dans les meilleures éditions grecques, faites sur d'anciens manuscrits; mais il paraît qu'elle fut introduite lorsque l'ancienne comédie ayant été réformée, les chœurs qui l'accompagnaient subirent la même réforme; il fallut alors quelque chose qui vînt les remplacer; et des danses, des pantomimes furent exécutées pour amuser les spectateurs dans les intervalles ménagés par le poète. Ce changement ne fut pas aussi brusque qu'on pourrait se l'imaginer. Les poètes qui succédèrent à Euripide, comme Aga-

thon, faisaient chanter au chœur des morceaux tout à fait étrangers à l'action. Ainsi de ces sortes de chants on vint aux pantomimes, et de ces pantomimes à la danse. Et cet usage bizarre s'est renouvelé à la naissance de notre théâtre, et s'y maintient encore, autant qu'il est possible, à l'aide de ces violons qui marquent si justement les cinq parties de la tragédie. » ROCHEFORT.

Seulement les acteurs laissant le masque antique,
Le violon tint lieu de chœur et de musique.

BOILEAU, *Art poétique*, chant III.

Mademoiselle de Sévigné, que l'on appelait alors *de Sévigny*, figurait dans un des intermèdes joints aux opéras italiens; voici le compliment qui lui fut adressé par Loret. On le trouve imprimé dans sa *Muse historique.*

Sans oublier, nenni, nenni,
Cette Bressienne admirable,
Ayant jusque par sus les yeux
Des aimables présents des cieux,
Avec une charmante gorge
Où des mieux l'amour fait son orge :
Et *Sévigny* bref, est le nom
De cette beauté de renom.

Après le deuxième acte de *Serse* (*Xerxès*), opéra sérieux de Francesco Cavalli; Scaramouche travesti, dansant au milieu de deux docteurs déguisés, est reconnu par ses compagnons, les trivelins et les polichinelles, qui le dépouillent et le houspillent vivement.

Après le troisième acte; un patron de navire, des esclaves portant des singes habillés en fagotins (1), et des matelots jouant de la trompette marine, exécutent la quatrième entrée de ballet.

Une danse de matassins forme le cinquième intermède.

(1) C'est à dire des singes vêtus à la manière du singe de Fagotin.

Louis XIV venait d'épouser Marie-Thérèse, infante d'Espagne; et, pour mettre en action le mot *plus de Pyrénées*, une nymphe française (la *signora* Anna Bergerotti), une nymphe espagnole (l'*abate* Melone), terminaient par un duo le prologue de *Serse*. Une moitié des danseurs était vêtue à l'espagnole et l'autre à la française ; ils figuraient à l'œil l'union des deux peuples déjà montrée par l'ensemble des deux langues nationales réunies dans le duo des nymphes. Molière eut soin de mêler à ses divertissements des scènes chantées en espagnol, afin de se rendre agréable à la reine Marie-Thérèse.

Nos reines italiennes, Catherine et Marie de Médicis; nos reines espagnoles, femmes de Louis XIII et de Louis XIV, avaient tellement italianisé, espagnolisé la cour de France, que tous ceux qui la fréquentaient parlaient ou comprenaient parfaitement l'italien et l'espagnol. Dans les livres imprimés à cette époque, on ne se donne pas la peine de traduire les citations empruntées à ces deux langues, c'eût été faire injure aux lecteurs. Le Théâtre-Italien, ou brillaient Arlequin et Scaramouche, Dominique et Tiberio Fiurelli, le Théâtre-Espagnol, que dirigeait Sebastian Prado, faisaient doublement l'éducation du peuple. Les Parisiens se plaisaient à retrouver chez Molière ce qu'ils avaient applaudi la veille chez les comédiens espagnols, italiens, en exercice permanent dans notre capitale. Ce mélange d'actions, de langages, de personnages si diversement caractérisés, n'avait rien de bizarre, de surprenant pour eux.

Monsieur *Tartufe* ou le pauvre homme !
Ce qui les faux dévots assomme,
Devient public plus que jamais.
Comme au théâtre désormais
Il se montre chez le libraire,
Qui vend l'écu chaque exemplaire,
Et de sa boutique, en un mot,
En doive crever tout cagot,
Il va produire leur peinture
En belle et fine miniature,

Par tous les lieux de l'univers,
O, pour eux, l'étrange revers !

Cette annonce de Robinet est bien hardie pour le 6 avril 1669. Le sieur Ribou, libraire, devant la Sainte-Chapelle, mit en vente la première édition de *Tartufe*, dont Molière avait fait la dépense.

Le fameux Tiberio Fiurelli, Scaramouche, n'introduisait-il pas ses farces les plus réjouissantes dans les entr'actes de *Rosaura, princesse de Constantinople*, tragédie lyrique ? De burlesques intermèdes succédaient aux scènes les plus attendrissantes.

Ceux qui font grand cas des spectacles
Qui pourraient passer pour miracles,
Ils faut qu'ils aillent tout de bon
En l'hotel du Petit-Bourbon,
Où, selon l'opinion mienne,
La grande troupe italienne,
Du seigneur Torel (1) assistés,
Font voir de telles raretés
Par le moyen de la machine,
Que de Paris jusqu'à la Chine,
On ne peut rien voir maintenant,
Si pompeux ni si surprenant.

Des ballets au nombre de quatre,
Douze changements de théâtre,
Des hydres, dragons et démons,
Des mers, des forêts et des monts,
Des décorations brillantes,
Des musiques plus que charmantes,
De superbes habillements,
D'incroyables éloignements,
Le feu, l'éclair et le tonnerre,
L'Hymen, l'Amour, la Paix, la Guerre,
La grace et les traits enchanteurs
Des actrices et des acteurs,
Flattant les yeux et les oreilles,

---

(1) Torelli, machiniste, gentilhomme de Fano, dans le Padouan.

Ne sont que le quart des merveilles,
Et j'en jure foi de mortel,
Que l'on voit au susdit hotel.

Mais entre cent choses exquises
Qui causent d'aimables surprises,
Entre quantité d'accidents
Qui font rire malgré les dents,
Et qui raviraient une souche,
C'est la table de Scaramouche,
Contenant fruit, viande et pain,
Et pourtant il y meurt de faim,
Par des disgraces qui surviennent,
Et qui de manger le retiennent,
Or, comme en tout événement,
Il grimace admirablement,
Il fait voir, en cette occurrence,
La naïve et rare excellence
De son talent facétieux,
Et ma foi divertit des mieux.

Mais, pour fidèle témoignage,
De ce que, dans ce mien langage,
Je déclare à mes chers lecteurs,
Qui n'ont pas vu lesdits acteurs,
Le vingt du mois, le roi, son frère,
La reine, leur auguste mère,
La fille du feu roi breton,
La fille aussi du grand Gaston,
Des dames de haute importance,
Et, bref toute la cour de France,
Virent avec attention
Cette représentation,
A qui l'on donna des éloges,
Tant dans le parterre qu'aux loges ;
Ils sortirent tous satisfaits
De tant d'admirables effets,
Trouvèrent *Rosaura* fort belle,
Ils dirent cent et cent biens d'elle ;
Et c'est de quoi, tout de mon mieux,
Je donne avis aux curieux.

Loret, *la Muse historique*, 23 mars 1658.

La rimaille de Loret survit à toutes les épopées de son temps : elle rapporte des faits.

Je dois vous dire ce qu'étaient les matassins, introduits par Molière dans ses intermèdes. Leur origine remonte à la plus haute antiquité. *Danser les matassins*, c'était, dans le moyen âge, imiter la pyrrhique des Grecs, la danse des Saliens, prêtres de Mars, institués par Numa. Cette danse religieuse et guerrière que les Saliens exécutaient l'épée à la main, portant au bras de petits boucliers, sur lesquels ils frappaient en cadence avec leurs glaives, devint une parade bouffonne lorsque les Italiens et les Espagnols s'avisèrent de la renouveler des Grecs. Vêtus d'un costume bizarre et de fantaisie, le pot en tête, ces modernes baladins se battaient à deux, à quatre, à six, à huit, etc., en dansant. Quoique armés de sabres de bois, ils feignaient d'être blessés et tombaient, restaient sans mouvement, comme s'ils étaient morts. De là vint leur nom de *matassins*, formé des verbes espagnols *matar*, tuer, et *fingir*, feindre. *Matado fingido*, par contraction, devint *matafin;* et *matachin*, *matachine*, par corruption, d'où nous avons fait *matassin*. La batte d'Arlequin n'est autre qu'une épée de matassin. Les Italiens dirent aussi *mattaccino*, *mattaccinata*.

Charles IX et son frère le duc d'Anjou se mesurèrent en champ-clos, à Fontainebleau, pendant les jours gras de 1562. L'exemple de la mort funeste de leur père était trop récent pour qu'on leur permît de s'attaquer avec des armes dangereuses. Ces deux princes avaient pour adversaires leurs maîtres d'escrime et de danse, qui, vrais matassins, feignirent de tomber morts, après quelques estocades portées avec des épées de bois flexible. Pompeo, Silvio, gisants sur le sable, furent enlevés par une légion de diables hideux et cornus, tandis que Charles IX et son frère étaient ramenés en triomphe au chateau. Ce prétendu tournoi, cette passe-d'armes, n'était qu'une danse de matassins, *una mattaccinata*.

— Le roi (Louis XIV) après son diner, vit une danse des tambours de son régiment, qui dansèrent l'épée à la main, et qui récitaient même des vers en dansant. Le roi leur fit donner trente pistoles. » DANGEAU, *Mémoires*, 11 juillet 1700.

Encore *una mattaccinata*. Jusqu'en 1789, on dansa les matassins dans nos régiments.

Le Magasin pittoresque a donné, page 391 de l'année 1834, l'image d'un matassin de l'antiquité, d'un *Salius, Martis sacerdos*, d'un Salien, prêtre de Mars *gradivus*.

Le bronze représenté par la gravure se trouve dans la collection d'antiquités appelée *Bentingk-Donop*, à Meiningen, en Allemagne : autrefois il faisait partie du cabinet particulier de Ferdinand, roi de Naples, qui l'a donné à la comtesse de Bentingk. Cette œuvre assez grossière est évidemment d'un style antérieur à celui des bronzes romains, imités de l'art grec. Elle nous montre un adolescent dont la bouche est ouverte comme s'il chantait : la position de ses bras et de ses jambes fait connaître qu'il danse ou qu'il se prépare à danser. Sur sa tête on voit un casque descendant sur sa poitrine et sur ses épaules : c'est le *kynea* des Grecs, le *galerus* des Romains. Il est revêtu d'une tunique romaine qui recouvre une cuirasse d'airain. Sur l'épaule gauche, est suspendue une chaine qui servait de porte épée ; dans la main gauche l'adolescent tient un bouclier rond, et dans sa droite on aperçoit le tronçon brisé d'une épée ou d'un dard.

Les combats de matassins exécutés avec plus d'adresse et de vérité sur les petits théâtres que sur les grands, inspiraient quelquefois une ardeur guerrière à des amateurs, qui sortaient du spectacle pour aller se rafraichir à coups d'épée. Vous allez voir qu'il faisaient mieux encore.

Le 1er juillet 1669, à la Comédie-Italienne, huit joyeux compagnons, qui sortaient d'un cabaret de la rue des Bons-Enfants, vinrent se poster aux balcons, sur le théâtre, et s'étant pris de bec, tirèrent l'épée et se battirent quatre contre quatre. Le public épouvanté prit la fuite, les spectateurs perdirent leur argent, et les spadassins furent conduits en prison.

Dans sa lettre du 12 décembre 1666, Robinet donne tous les détails de la première représentation du fameux *Ballet des Muses*, et parle aussi d'un combat de matassins introduit dans cette pièce.

Clion, déesse de l'histoire,
Sans que j'ouvre mon écritoire,
A là, pour son plus digne ébat,
L'image d'un fameux combat;
Et surtout est considérée,
La dite martiale entrée,
Où les combattants admirés
Se portent des coups mesurés.
Autant d'estoc comme de taille,
Sans ensanglanter la bataille :
Et puis, par un plaisant refrain,
Tous capriolent sur la fin.

— Tout le monde court depuis quelque temps chez Nicolet pour y voir des danseurs espagnols d'une grande force : ils exécutent une contredanse extraordinaire. Ils sont huit, ayant chacun à la main un baton de bois très dur, de deux pieds de long, et sur le poignet gauche un petit bouclier d'un bois dur et sonore. A toutes les figures de cette contredanse d'une allure fort vive, il part une grêle de coups de batons, donnés à tour de bras en avant, en arrière et de coté; chaque baton rencontrant un bouclier sur son chemin, il en résulte un bruit cadencé d'un effet surprenant. Pour cette danse, il faut que chaque acteur ait un grande confiance dans ses voisins. Il finissent par former avec beaucoup de légèreté divers tableaux symétriques, dans lesquels ils sont montés les uns sur les autres, en pyramides combinées de manières différentes, deux hommes plus un enfant debout les uns sur les autres. MÉTRA, *Correspondance secrète*, 12 août 1775.

— Je sortis avec la compagnie pour prendre part aux réjouissances préparatoires. Les vassaux étaient en grand nombre sur l'esplanade et dans les cours. Les uns, suivant un usage immémorial, se lançaient des vases d'une poterie fragile, qui se brisaient en se rencontrant dans les airs; les autres dansaient le *redandruo*. Les hommes seuls étaient admis à cette danse circulaire, qui consiste à faire des voltes en mesure et dans tous les sens. Le chapelain du duc de Bretagne, très savant personnage, me dit que le redandruo était exécuté de la même manière par les Saliens, prêtres de

Mars chez les Sabins. Et si l'on se rappelle, ajouta-t-il, que les Sabins étaient sortis des Ombriens, et les Ombriens des Gaulois, comme le disent Denys d'Halicarnasse et Solin, vous pouvez juger de l'ancienneté de cette danse nationale. Ce qui me paraît surtout remarquable, c'est que les bons Bretons que vous voyez figurer dans le redandruo portent encore les larges braies dont on se moquait à Rome lorsque César eut introduit les Gaulois dans le sénat romain; la longue chevelure qui fit donner à une partie de la Gaule le nom de *chevelue*, et le sayon de laine grossière qui, selon Strabon, faisait le costume habituel des Gaulois. » MARCHANGY, *Tristan le voyageur, ou la France au quatorzième siècle.*

Le pape Clément VII n'aurait-il pas aidé Molière à trouver le nom de son imposteur? L'an 1351, les prélats et les ordres mendiants exposent leurs mutuels griefs à-n-Avignon devant ce pontife. Favorable aux moines, Clément apostrophe les prélats : —Parlerez-vous d'humilité, vous, si vains et si pompeux dans vos montures et vos équipages? Parlerez-vous de pauvreté, vous, avides au point que tous les bénéfices du monde ne vous suffiraient pas? Que dirai-je de votre chasteté?...... Vous haïssez les mendiants; vous leur fermez vos portes, et vos maisons sont ouvertes à des infames, à des sycophantes, *lenonibus et truffatoribus.* »

Le Duchat aurait dû citer ce passage à l'appui de son opinion.

— On croit que Molière a depuis changé *Panulphe* en *Tartufe*, par rapport à Montufar, imposteur ainsi nommé dans une nouvelle que Scarron a tirée de l'espagnol, et qu'il a intitulée *les Hypocrites.* A ne prendre en effet que les deux dernières syllabes de *Montufar*, il est aisé, par la transposition des lettres, de faire *artuf*; et de là, par une légère addition, *Tartufe.* » FURETIÈRE, *Dictionnaire*, au mot **Tartufe.**

— Un savant commentateur moderne pense au contraire que Molière, voulant en quelque sorte personnifier l'hypocrite, a choisi le nom de *Tartufe*, tiré d'un mot allemand qui veut dire *diable.* L'auteur le fait ici précéder d'un article pour

marquer son intention, car on ne dit pas *le Pierre*, *le Jacques*, mais on dit bien *l'hypocrite*, *le trompeur*. En l'employant ainsi, Molière a donné un titre frappant à sa pièce, et un mot nouveau à la langue. »

Voilà ce que nous lisons dans le *Dictionnaire des Origines*, de Noël et Carpentier, et le commentateur moderne et savant, ici désigné, qui l'eût cru ! n'est autre que Aimé Martin, dont ces lexicographes reproduisent la note ! Aimé Martin, compilateur bénévole au point d'accepter, de répéter sans réflexion toutes les fariboles qui traînent dans les recueils, et de reproduire les bévues de ses prédécesseurs ! Voilà donc Aimé Martin, Noël et Carpentier se réjouissant et se congratulant de la précieuse trouvaille faite dans le *Longueruana*, page 199.

Ce trio d'érudits ne me semble pourtant pas convaincu de l'excellence d'une étymologie proclamée avec tant d'éclat; je dois le penser du moins, en voyant la manière timide, incomplète, insidieuse même, dont elle nous est présentée. Dans les propositions de ce genre, l'usage veut, exige, que le mot étranger, type sur lequel on a modelé quelque vocable nouveau, soit d'abord mis sous les yeux du lecteur; afin qu'il puisse juger à l'instant de la fidélité de la copie. Le trio d'érudits a soin de ne pas nous montrer ce type allemand, ce mot qui signifie *diable;* il se garde surtout de nous dire comme quoi le nom de *Tartufe* a pu se former avec les éléments du mot venu de l'enfer. J'aurai donc recours aux dictionnaires.

Le premier que j'ouvre, m'apprend que *Deufel* signifie *diable, démon;* le second écrit *Teufel*. Serait-ce là que Molière avait trouvé son *Dufe* ou son *Tufe?* Mais non, c'est au *Macbeth* de Shakspeare qu'il a pris *Macduff*. *Tartufe, Macdufe*, cela sonne de même à l'oreille, tandis que *Dufe* tout court, privé de sa première syllabe en *a*, désoriente le sens auditif.

— Puisqu'il vous faut absolument un *a*, soyez tranquille, nous vous le donnerons au moyen d'un *e*. *Deufel* ou *Teufel* est ordinairement précédé par l'article *der;* joignons l'article

au nom, ce qui va faire sonner *der Deufel* ou *der Teufel* à l'oreille, et voilà notre *Derteufel* inventé.

— D'accord ; mais, braves gens que vous êtes, quatuor vénéré de savants, car je dois vous rendre le chef que vous avez choisi, celui qui tient en mains le brevet d'invention, que vous exploitez sans le perfectionner ; hommes de bien, que l'érudition égare, aveugle, suffoque, vous serez assez bons pour m'accorder que *der Deufel* ou *der Teufel*, signifie *le diable* et non pas *diable*, ainsi que votre note d'escamoteur prétendait nous le persuader. Nul doute que Molière n'ait voulu dire *le Lediable*, en disant *le Tartufe ;* comme vous diriez demain, et tout aussi naturellement, *la Lagasse*, *les Lespuritains*, s'il vous fallait traduire ces titres : *la Gazza*, *i Puritani*. Cela serait bien plus agréable à l'oreille.

Vous ne craignez pas d'affirmer que Molière a voulu personnifier le diable en appelant son hypocrite *der Deufel*, *le Lediable*. Mais alors quelle nécessité de faire suivre ce titre brillant, flambant, fulgurant, par le mot insipide *ou l'Imposteur*, imbelle, sine ictu? Quelle ineptie attribuez-vous au grand homme ? Il ignorait, selon vous, que lorsqu'on est le diable incarné, bien mieux *le Lediable !* on est assassin, parricide, larron, sacrilége, bruleur de maisons, ravisseur de filles, à la face des hommes, à la clarté du soleil, et qu'on ne prend pas la peine d'être imposteur.

C'est le faible qui trompe et le puissant commande.

Le Lediable ou l'Imposteur est aussi stupide que *le Parricide ou le Fils incivil* le serait, si quelqu'un osait donner sérieusement ce titre à je ne sais quel drame.

Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,
Ne m'a jamais rien fait apprendre que mes heures,
Qui, depuis cinquante ans dites journellement,
Ne sont encor pour moi que du haut allemand.
Laissez donc en repos votre science auguste,
Et que votre langage à mon faible s'ajuste.

Le Dépit amoureux, acte II, scène 6.

Molière ne semble-t-il pas s'adresser à ceux qui lui prêtent une intention qu'il n'a jamais eue? Pouvait-il emprunter un mot caractéristique à ce haut allemand, langue aussi peu connue en France, au temps de Louis XIV, que l'est aujourd'hui l'arabe et le chinois? Rabelais aussi nous parle du haut allemand (1) comme d'un mystère que notre public ne saurait pénétrer. Molière voulait être compris, et *Derteufel* ne pouvait pas même être deviné.

— Il est aisé de comprendre qu'un jeune prince tel qu'était Monseigneur alors avait dû s'ennuyer infiniment entre madame sa femme et la Bessola, d'autant qu'elles se parlaient toujours allemand (langue qu'il n'entendait pas), sans faire aucune attention à lui. *Souvenirs de Mme de Caylus.*

Mathilde, *Clotilde*, *Bathilde*, sont des noms teutoniques portés par des Françaises, qui ne savent pas ce que le sens de ces mots a de gracieux et de flatteur. Instruisez les mères sur ce point ; toutes voudront appeler leurs filles *Gomatrude*, *Ingoberge*, *Audouère*, *Ultrogothe* ou *Cunégonde*. Si les auteurs d'un drame lyrique, souvent représenté, l'avaient intitulé *Gondiuque*, *Haldetrude* ou *Waldetrude*, qui diable aurait imaginé que l'un ou l'autre de ces mots tudesques signifiait également *la Favorite!*

J'ai cherché vainement les noms d'Aimé Martin, de Noël et de Carpentier sur le catalogue des immortels; cette note curieuse et monumentale ne devait-elle pas leur suffire pour la conquête du fauteuil académique? Hélas! ils n'ont siégé qu'à l'Université!

---

(1) A tant sceut d'icelle et theoricque et praticque, si bien que Tunstal, angloys, qui en auoit amplement escript, confessa que vrayement, en comparaison de luy, il n'y entendoit que le hault allemant. Rabelais, *Gargantua*, livre I, chapitre 23, et *Pantagruel*, livre II, chap. 10.

Lorsque Panurge répond en allemand à Pantagruel, celui-ci lui réplique : — Mon amy, je n'entends point ce barragouin ; pourtant, si vous voulez qu'on vous entende, parlez aultre languaige. »

Pantagruel, livre II, chapitre 7.

— Le marquis de Conflans, premier gentilhomme de la chambre du régent, étant venu de la part de trois ou quatre académiciens me proposer d'être de l'Académie française : je lui répondis que j'y penserais quand ils auraient quitté leur galimatias. » *Longueruana*, tome 2, page 130.

Des académiciens disaient au poète Lainez : — Décidez-vous, soyez enfin des nôtres. — Je m'en garderai bien; si j'en étais, qui vous jugerait ? »

— *Tartufe* est un nom que le poète a emprunté des Allemands chez qui il signifie *diable*. »

Si le père Longuerue avait attaché l'importance la plus minime à cette unique phrase lancée dans la conversation, et que l'imprudent colligeur du *Longueruana* s'est haté d'enregistrer comme paroles exquises, croyez que l'infatigable savant eût défendu son *diable* en vrai démon, et nous eût gratifié d'une de ces nombreuses, solides et larges dissertations qu'il écrivait pour ses amis, et sur des sujets moins sérieux. Il a laissé tomber son mot, parce qu'il ne le jugeait pas digne d'être soutenu. Trois étourneaux sont venus se prendre à cette amorce abandonnée.

Tartufoli, signor nunzio, Tartufoli! cette vieille et joyeuse étymologie fleure et sonne si bien ! et je l'abandonnerais pour me donner au *diable!* Non, de par Belzébuth, je suis trop bon chrétien; et j'irais m'asseoir de grand cœur à la table du nonce qui chanterait, même un peu faux, le *Benedicite* sur un obélisque de truffes aromatisantes.

Faux-Semblant du *Roman de la Rose* est une première et très vigoureuse esquisse de *Tartufe*, donnée, en 1410, par Jean de Meung. Ce poète fait dire à son hypocrite :

Cil a robe religieuse,
Doncques il est religieux.
Cet argument est trop fieux,
Et ne vault une vieille royne ;
La robe ne faict pas le moyne.

Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme.

Plusieurs ont voulu trouver dans ce vers de *Tartufe*, une réminiscence, une imitation même de celui de Corneille :

Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme.

Je ne vois dans cette reproduction qu'une conséquence toute naturelle de l'esprit d'ordre qu'avait Molière. Ce grand génie se plaisait à mettre les choses à leur place ; ayant rencontré ce vers un peu comique, égaré dans une tragédie, il s'est empressé de lui donner un cadre plus convenable en le faisant passer du palais de Sertorius dans le ménage du bonhomme Orgon. Indulgentes au suprême degré, les dames espagnoles ont un mot stéréotypé, toujours prêt à servir d'excuse aux galanteries des personnes les plus graves. — Elles sont de chair et d'os comme nous, » disent-elles. Tartufe ne dit pas autre chose ; mais il s'exprime en termes plus décents.

— *Come che io sia abate, io sono uomo come gli altri. Tanta forza ha havuta la vostra bellezza, che amore mi costrigne a cosi fare.* Quoique je sois abbé, je suis un homme comme les autres. Votre beauté s'est montrée si puissante, qu'elle m'a contraint d'en agir ainsi. » BOCCACE, *Féronde.*

L'Intimé, parlant d'un huissier, nous dit ce vers imité du *Cid :*

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

C'était une malice, une parodie, qu'on ne peut pas reprocher à Molière.

Les musiciens se font des milliers d'emprunts de ce genre ; et comme la musique n'a pas d'expression qui soit toujours propre à certaines images, à certains sentiments plutôt qu'à d'autres, on lui fait dire ce qu'on veut qu'elle dise. La parodie même que Racine s'est permise dans *les Plaideurs* passera sans être aperçue, s'il importe au musicien qu'elle ne le soit pas. Le trio de *Didon*, Cruel, as-tu l'affreux courage ; celui de *Roméo et Juliette*, Adieu, mon idole chérie ; celui des *Huguenots*, Déjà le clairon sonne, trios d'une couleur sombre, sévère, d'un

style noble, exprimant avec énergie les passions tragiques, sont batis sur l'air de Bobêche et de Galimafré, c'est *la Bourbonnaise* enfin que chantent les héros de Piccinni, de Steibelt et de Meyerbeer, avec leurs confidents. En dépit de toutes les ordonnances de police, Nevers entonne *la Marseillaise* dans le quatrième acte des *Huguenots*, quand il dit : Pour cette cause sainte. Le duo si gai, si bouffon de *Ma tante Aurore*, Quoi vous avez connu l'amour, est fait en grande partie avec le duo le plus majestueusement tragique de notre répertoire : Esprits de haine et de rage, d'*Armide*. Pour masquer cet emprunt singulier et capital, Boieldieu fait chanter par les voix les traits que Gluck confie à ses violons.

Le musicien n'use pas toujours des moyens nombreux qu'il a pour déguiser les bijoux enlevés à l'écrin d'un prédécesseur ; il ose étaler en plein jour le diamant qu'il a pris, et lorsque tous les amateurs ont salué la phrase exquise, bien et duement reconnue puisqu'elle se montre sans masque, l'emprunteur adroit, riche en cautèle, ajoute un petit ornement, un rien, un tordion, nous dirait Amyot, plein de grace et d'élégance, d'une harmonie incisive et neuve, qui vient ragaillardir l'ancienne mélodie, et dispose la critique à pardonner le vol manifeste. Comme la Célimène de *l'Amant statue*, elle excuse le larcin qu'Amour lui fait par une ruse.

Le duo que le comte Ory chante avec Isolier, Une dame de haut parage, a pour début instrumental une phrase entière de Cimarosa, celle qui, dans *le Trame deluse*, se promène sur l'air bouffe admirable Sei morelli e quattro bai, chef-d'œuvre du genre. Rossini prend et déploie bravement la mélodie ravissante de son maître, en fait galoper les triolets déjà trop généralement connus, mais au quatrième temps de la quatrième mesure, un *si bémol* apparaît ; surprise agréable ! volupté non encore éprouvée ! la critique a souri, la critique est désarmée, et chacun dit : — Si l'auteur du *Comte Ory* s'est permis de reproduire le délicieux motif de Cimarosa, c'est afin de l'orner de ce magique *si bémol* dont il ne pouvait se passer

plus longtemps; c'est le cachet, l'estampille du nouveau maître.

Ah! que ce *si bémol* est d'un goût admirable:
C'est, à mon sentiment, un endroit impayable...
Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros.

MOLIÈRE, *les Femmes savantes*, acte III, scène 2.

Dans le chœur final de *la Maison isolée,* Dalayrac nous redit l'air de danse fort joli du *Chateau de Monte-Nero,* avec la seule différence du majeur au mineur. J'ai toujours regardé comme un trait d'esprit de ce musicien d'avoir fait danser les vassaux du seigneur Romuald sur un air en ton mineur; cette gaieté triste prépare et fait même pressentir la catastrophe. *Le Chateau de Monte-Nero* est le chef-d'œuvre de Dalayrac; il y a peu d'ouvrages sur la scène de l'Opéra-Comique où l'on trouve autant d'originalité dans les motifs, une couleur si bien adaptée au sujet.

Il y a certaines phrases que les compositeurs se prennent tour à tour, et qui figurent dans certains opéras représentés à la même époque. Les érudits s'élèvent contre ces plagiats, ces répétitions les désolent, et le public ne s'en plaint pas, bien plus, il semble qu'un motif qui lui a plu doive lui plaire encore toutes les fois qu'on aura su l'encadrer heureusement. Il en est des idées que la mode fait courir comme des coiffures, des étoffes, des couleurs qu'elle met en crédit. Dalayrac s'est emparé de la phrase charmante du finale de *la Caravane,* pour la placer dans *l'Amant statue,* sous ces paroles : Cesse, Amour, d'être volage, cesse de me tourmenter. Cette phrase a reparu dans le premier duo de *Marguerite d'Anjou,* de Meyerbeer; on la retrouve encore, bien que déguisée, dans le duo de *la Maison isolée.* C'est une idée complète avec son repos et sa conclusion ; il y a par conséquent plagiat. On aura raison de crier au voleur. Il s'agit d'un motif trouvé par le musicien et c'est sa propriété. Ce sont des rencontres, disait Dalayrac. — Elles ressemblent furieusement à des rendez-vous, » lui répliqua le chef d'orchestre La Houssaye.

Voyez *de l'Opéra en France*, tome II, *des Écrits sur la Musique*, édition de 1826, où j'ai traité d'une manière complète le sujet que je dois seulement effleurer ici.

En ma *Chronique musicale*, j'avais dit que le début du joli trio de *la Dame blanche*, Je n'y puis rien comprendre, n'avait rien d'original, et Boieldieu s'était faché. Je lui répondis, pour le consoler et l'apaiser : — Vos prédécesseurs ont largement usé de ce motif avant que vous l'ayez placé dans *la Dame blanche :* voyez, dans *la Création* de Haydn, l'air de ténor, si mal traduit, *Brillant de grace et de beauté*, c'est la première édition connue de votre motif; Rossini s'est permis d'en donner trois autres qui prennent hypothèque avant *la Dame blanche;* avec l'idée que vous réclamez, il avait fait la marche triomphale de *Tancredi*, la cavatine de Mustafà de *l'Italiana in Algeri*, la prière de Ninetta de *la Gazza ladra*. Quelques critiques ignorants veulent que cette progression de notes rappelle l'air Il était un p'tit homme, qui s'app'lait Guilleri; c'est une erreur : l'harmonie de cet air n'est pas semblable à celle des phrases que je viens de citer; et quatre notes formant une seule mesure ne constituent pas un motif, surtout lorsqu'il s'agit d'un motif dans lequel la ressemblance vient d'une conformité d'harmonie. Le trio de *la Dame blanche* est le morceau favori de la pièce : on s'inquiète peu de savoir si le début en est original ou non; l'artifice, l'esprit du compositeur, se révèlent dès la quatrième mesure; on reconnaît le style d'un homme exercé, la critique se tait, et l'on applaudit. »

On trouve encore une imitation de ce motif dans le *Chant sur la mort de Haydn* composé par Cherubini; mais ici l'auteur a voulu rappeler adroitement les inspirations du *chantre divin* dont il déplore la perte,

Il faut beaucoup d'expérience de l'art musical et du mécanisme des partitions pour distinguer le plagiat réel, des phrases conjonctionnelles, des incises introduites pour développer les idées, et des lieux communs qui n'appartiennent à personne, parce qu'ils sont la propriété de tout le monde; et,

depuis des siècles, tombés dans le domaine public. Vingt mesures reproduites fidèlement peuvent ne pas être un plagiat, si le copiste les a prises dans le magasin commun; deux mesures bien originales, bien caractérisées, renfermant une idée mère, une combinaison d'accords exquise de nouveauté, seront à l'instant signalées, on va crier haro, si quelque imprudent et pauvre musicien s'avise de s'en emparer, après qu'un de ses confrères les aura produites avec éclat.

Seigneur, on vous attend pour la cérémonie...
C'est une lettre,
Qu'en vos mains, à l'instant, on m'a dit de remettre...
Que cet embrassement
Vous témoigne ma joie et mon ravissement...
Je ne puis résister à l'excès de mes peines.

Ces vers et mille autres de la même espèce ont passé dans le domaine public; ils disent des choses qu'il est nécessaire de dire, et que la rime défend quelquefois de dire autrement. On sait que *lettre* et *remettre*, *songe* et *mensonge*, *prince* et *province*, *marque* et *monarque* sont les séquences inévitables du jeu des rimes, comme *dame et deux* est la séquence du jeu de la vendôme ou du lansquenet. Ces vers, d'ailleurs, ne renferment aucune idée trouvée ou même trouvable; mais si, comme La Motte, vous écrivez dans une tragédie (*Inez de Castro*),

Vous parlez en soldat, je dois agir en roi;

lorsque le grand Corneille a déjà fait applaudir ce vers capital dans *le Cid*, vous aurez beau dire que la situation dramatique vous l'a dicté, que vous l'avez réellement fait, on ne vous croira pas. Les annotations dont vous l'accompagnerez seront inutiles. Cette phrase renferme un tout dans sa concision, et l'on ne peut s'en emparer sans devenir plagiaire.

Lui! ton frère, grand Dieu! qui? lui! ton assassin!
Ah! le doux nom de frère est un titre si saint;

Qu'en voulant l'offenser, au ciel on fait injure;
Un frère est un ami que donne la nature.
BEAUDOUIN, *Démétrius*, tragédie, 1783.

Oui, le titre de frère est un nœud si sacré,
Qu'en osant le briser, au ciel on fait injure :
Un frère est un ami donné par la nature.
LEGOUVÉ, *la Mort d'Abel*, tragédie, 1791.

Qu'une nuit paraît longue à la douleur qui veille !
SAURIN, *Blanche et Guiscard*, tragédie.

Que la nuit paraît longue à la douleur qui veille !
DELILLE, *l'Imagination*, poème, 1800.

Voilà des plagiats réels. Casimir Delavigne n'a rien pris à Saurin, quand il a fait dire à Procida (*Vêpres siciliennes*) :

Ah ! qu'une heure d'attente expire lentement !

C'est ainsi que l'on sait être original, en cotoyant une pensée déjà présentée sous une autre forme.

S'il fallait remonter jusques aux premiers titres
Qui du sort des humains rendent les rois arbitres,
Chacun pourrait prétendre à ce sublime honneur ;
Et le premier des rois fut un usurpateur.

Après ces vers, que la censure supprima dans la *Didon* de Le Franc de Pompignan, Voltaire a fort bien pu faire dire au Poliphonte de *Mérope :*

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux.

La ressemblance existe dans les mots et non pas dans la pensée. La même observation doit s'appliquer aux vers suivants de Voltaire et de J. B. Rousseau.

Valois régnait encore ; et ses mains incertaines
De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes.

Libre des soins publics qui le faisaient rêver,
Sa main du consulat laissait flotter les rênes.

Racine avait pourtant écrit depuis longtemps :

Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes,
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes,

Delille imitait Molière quelquefois en prenant possession de tout ce qu'il regardait comme son bien. Je suis étonné que les critiques littérateurs n'aient jamais dit un mot du larcin que je vais révéler; et pourtant que d'articles n'ont-ils pas faits sur les poèmes de l'habile versificateur! Je vais donner un fragment de Dorat, pour montrer ensuite comment l'arrangeur Delille en a rajusté les derniers vers; mais avant cette exhibition, je dois vous faire connaître la prose que ce même Dorat avait rimée.

— Paraissez maintenant, censeurs rigoureux, graves aristarques, osez encore demander où est la puissance et le mérite de l'harmonie: toute la nature vous a répondu; et n'ai-je point dans votre cœur un témoin secret contre vous-mêmes? A chaque instant du jour, la nature vous répétera par toutes ses voix que l'harmonie est un présent qu'elle a reçu des cieux pour charmer ses ennuis et pour faciliter ses travaux: ainsi tout chante dans sa peine. Que font dans leurs fatigues tant d'hommes que le besoin condamne à souffrir pour d'autres hommes, et dont les mains, la liberté, les jours sont vendus à des maîtres? Que fait le laboureur matinal en traçant ses pénibles sillons? Le moissonneur au milieu des plaines brulantes? L'industrieux vigneron sur les coteaux qu'il cultive? Que fait le berger toujours errant avec son troupeau? Que fait le forgeron laborieux parmi les flammes dont il est environné? Que fait sur le rivage le pêcheur impatient? Que fait dans sa prison flottante le rameur captif, le forçat infortuné? Que font tant d'autres mortels dévoués à la solitude, au malheur? Ils chantent, et par le chant ils écartent le chagrin, ils semblent hater le temps, ils abrègent les heures trop lentes; ainsi le solitaire ennuyé chante dans son désert, le voyageur dans l'horreur des bois, l'exilé dans sa retraite, le captif dans ses fers, le prisonnier dans ses ténèbres, l'esclave dans les carrières profondes, du centre de la terre où il est enseveli vivant, ses chants s'élèvent jusqu'à la région du jour; par un penchant invariable, par un instinct commun, par un goût universellement consenti, tout annonce, tout atteste que l'harmonie est un plaisir nécessaire à la nature; si nous examinons les autres plaisirs, ne leur trouverons-nous pas, ou moins d'étendue, ou moins de pouvoir, une volupté moins pure, des sensations moins délicieuses; il est des plaisirs de caractère et d'opinion, goutés chez un peuple, inconnus aux autres: l'harmonie réunit tous les goûts. » GRESSET, *Discours sur l'Harmonie*, 1740.

Divine mélodie, ame de l'univers,
De tes attraits sacrés viens embellir mes vers,
Tout ressent ton pouvoir, sur les mers inconstantes
Tu retiens l'aquilon dans les voiles flottantes,

Tu ravis, tu soumets les habitants des eaux;
Et ces hôtes ailés qui peuplent nos berceaux.
L'Amphion des forêts, tandis que tout sommeille,
Prolonge en ton honneur son amoureuse veille,
Et seul, sur un rameau, dans le calme des nuits,
Il aime à moduler ses douloureux ennuis,
Tes lois ont adouci les mœurs les plus sauvages;
Quel antre inhabité, quels horribles rivages
N'ont pas été frappés par d'agréables sons?
Le plus barbare écho répéta des chansons.
Dès qu'il entend frémir la trompette guerrière,
Le coursier inquiet lève sa tête altière,
Hennit, blanchit le mors, dresse ses crins mouvants,
Et s'élance aux combats, plus léger que les vents.
De l'homme infortuné tu suspens la misère,
Rends le travail facile et la peine légère.

Que font tant de mortels en proie aux noirs chagrins,
Et que le ciel condamne à souffrir nos dédains;
Le moissonneur actif que le soleil dévore,
Le berger dans la plaine errant avant l'aurore?
Que fait le forgeron soulevant ses marteaux,
Le vigneron brulé sur ses ardents coteaux,
Le captif dans les fers, le nautonnier sur l'onde,
L'esclave enseveli dans la mine profonde,
Le timide indigent dans son obscur réduit?
Ils chantent, l'heure vole, et la douleur s'enfuit.

La Déclamation, **poème**, chant III, 1760.

Je cite le passage entier, quoique Delille n'en ait pris que les douze derniers vers. Les musiciens verront que les poètes aussi traitent le thème en diverses façons.

O divine harmonie, au moins tes doux accents,
Pour mon oreille encore ont des charmes puissants.
Eh! qui ne connaît pas ton pouvoir ineffable?
L'histoire en te louant le dispute à la fable.
Combien ma déité fut prodigue pour toi!
Elle ordonne; et tu peins l'allégresse et l'effroi,
Animes les festins, échauffes les batailles,
Mêles des pleurs touchants au deuil des funérailles;
Et du pied des autels, en sons mélodieux,
Vas porter la prière aux oreilles des dieux.

Ainsi Mars s'enflammait aux accords de Tyrtée;
Ainsi sur mille sons le fameux Timothée
Touchait son luth divin, parcourait tour à tour
Le mode de la gloire et celui de l'amour;
D'un regard de Thaïs enivrait Alexandre :
Roulait son char vainqueur sur Babylone en cendre;
Ou peignait Darius et sa famille en deuil,
Des pleurs de l'infortune attendrissait l'orgueil.

Dans ses noirs ateliers, sous son toit solitaire,
Tu charmes le travail, tu distrais la misère.
Que fait le laboureur conduisant ses taureaux,
Que fait le vigneron sur ses brulants coteaux,
Le mineur enfoncé sous ses voûtes profondes,
Le berger dans les champs, le nocher sur les ondes,
Le forgeron domptant les métaux enflammés ?
Ils chantent, l'heure vole, et leurs maux sont charmés.

L'Imagination, poème, chant III, 1800.

La manière de Delille est plus élégante et plus ferme; il a resserré le motif; puisqu'il était en train de prendre, il aurait dû s'approprier encore ce vers charmant :

Le plus barbare écho répéta des chansons.

Lorsque l'idée mère est empruntée aux écrivains de l'antiquité, lorsqu'elle est prise dans les œuvres des étrangers nos contemporains, le plagiat se change alors en simple imitation. Sous combien de formes les poètes français n'ont-ils pas reproduit en leurs traductions, leurs drames et leurs opéras, ce fameux vers de Virgile :

Non ignara mali, miseris succurrere disco;
J'ai connu le malheur et j'y sais compatir ?

GUILLARD, *OEdipe à Colone*, et cent autres imitateurs.

Quelquefois des ouvrages de la plus grande portée offrent une imitation constante des chefs-d'œuvre nouvellement produits, modèles précieux dont un musicien s'inspire au point d'en saisir la couleur, le caractère, le style original, étrange, incisif, énergique, et même les ficelles de praticien. Attentif et soigneux, le disciple suit pas à pas les traces du maître

qu'il vient de se donner, étudie ses procédés, sa manière de traiter l'harmonie, l'orchestre, et calque trop souvent ses dessins en contre-épreuves sur le patron choisi. En Europe il n'est pas un musicien instruit, un peintre, un statuaire même, qui n'ait découvert, reconnu, signalé hautement la généalogie des opéras français que M. Meyerbeer a fait représenter à Paris. Tous vous diront avec moi que si Weber n'avait pas lancé victorieusement *Freyschütz*, *Euriante*, *Obéron*, sur la scène, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*, œuvres où brillent pourtant quelques beautés du premier ordre, n'auraient pas vu le jour, n'auraient même pas eu la permission de le voir. A l'air de famille, on voit clairement que *Abraham genuit Isaac*, *Isaac autem genuit Jacob*, *Jacob autem genuit* 00000, plus deux contredanses.

Le musicien type domine son époque, seul il peut la dominer; et lorsqu'on veut être soi-même type, il faut se garder avec soin d'en choisir un que tout le monde admire, et connaît dans ses plus petits détails.

> Mais savez-vous qui fait vivre un ouvrage?
> C'est le génie, et vous ne l'avez point;

disait Rousseau (J.-B.) à certains poètes de son temps.

Un si grand nombre de représentations de *Tartufe* avaient été données en peu de temps sur le théâtre d'Avignon, que le public s'empressait peu d'accourir à l'annonce de ce chef-d'œuvre. Afin de se procurer encore une excellente recette avec la pièce trop connue, le directeur du spectacle de la ville papale imagina d'afficher *les Fureurs de Damis*, **tragi-comédie de Molière**. La salle ne fut pas assez grande pour contenir les amateurs desireux de voir une pièce de Molière, dont ils avaient jusqu'à ce jour ignoré l'existence. Ces amateurs ne furent pas médiocrement surpris, désappointés, lorsque Mme Pernelle, grondant Flipotte, ouvrit la scène; ils attendirent patiemment *les Fureurs de Damis*. Le comédien Bonvallet s'évertua de telle sorte au deuxième acte, il se déchaina contre le fourbe Tartufe avec tant d'énergie et de

chaleur, que Damis eut bientôt justifié le nouveau titre estampé sur l'affiche ; et le public, en applaudissant le virtuose furibond, témoigna qu'il avait pardonné l'innocente ruse de l'entrepreneur.

ACTE V, SCÈNE I.

CLÉANTE.

Eh bien ! ne voilà pas de vos emportements !
Vous ne gardez en rien les doux tempéraments.

— Dans la vieille langue, on disait *tremper une harpe*; c'était avec l'*r* transposée, *temprer*, *tempérer* cette harpe, l'accorder, *temperare*. Dans Ovide : *temperare citharam nervis.*

» On accorde les pianos par *tempérament*, c'est-à-dire, en tempérant les quintes, qui, dans les instruments à clavier, ne peuvent s'accorder avec une rigueur mathématique, puisque le bémol s'y confond avec le dièse.

» *Tempérament*, dans le vers de Molière, exprime la même idée. » F. GÉNIN, *Lexique comparé de la langue de Molière et des écrivains du XVII*e *siècle ;* in-8, Paris, Didot, 1846

Je rencontre enfin une remarque dont je puis m'emparer; je la tiens d'un littérateur musicien : *rara avis.*

Toy qui es roy, tes meurs atrampe.
Rien ne sert de fourbir la lampe
Qui ne met de l'huyle dedans.
Qui aux petits oiseaux vont tendre,
Contrefont leur chant pour les prendre,
A leur jargon s'accommodans.

J.-A. de BAÏF, *les Mimes, Enseignemens et Proverbes,* Paris, 1597, in-18.

Dans une de ses idylles, Marini prétend qu'après la mort d'Orphée on vit des abeilles sucer les cordes lâches de sa lyre, et témoigner en quelque façon qu'elles n'y trouvaient plus les douceurs dont elles avaient été si souvent charmées.

Da le stemprate corde
Raccontasi che furo
Sugger dolcesse hiblee vedute l'api.

Sans doute elles s'imaginaient trouver à la lyre d'Orphée le goût de leur miel. En effet ce que nous appelons *mélodie*, est un mot grec qui signifie une chanson emmiélée.

En 1667, le général Scomberg, commandant les Portugais, attaque le beau village de Traigueros, en Andalousie, et le prend d'assaut. Pendant que tout était à feu, à sang, au pillage, un bourgeois castillan, qui se promenait avec beaucoup de flegme dans les rues, entend une vedette qui jouait de la guitare. Choqué par la discordance de l'instrument, il le lui demande pour le mettre d'accord, et le lui rend, en disant : — Jouez maintenant de votre guitare, elle est accordée; » *ahora sta templada*, elle est tempérée.

Il continua de se promener, plus sensible à la mauvaise harmonie d'une guitare, qu'à la désolation de sa patrie et de sa famille.

— De Camp était fils d'un pâtissier d'Amiens. Il avait été d'abord à M. du Gué, controleur général des postes, homme fort riche et fort ami de M. de Roquette, évêque d'Autun, se trouvant l'un et l'autre du même goût. Il était grand, bien fait, de beaux cheveux blonds : il jouait fort bien du violon et de la flûte, et souvent on le faisait venir au dessert pour divertir la compagnie.

» M. du Gué possédait une grosse terre dans le diocèse d'Autun où il allait passer une partie de l'année ; et M. l'évêque était souvent chez lui comme son ami, ce qui cessa par un discours que tint Mme du Gué.

» Ils étaient tous à diner ensemble ; et pour aiguiser l'appétit des convives, cette dame crut leur faire plaisir, en ordonnant que l'on fît une *sauce à pauvre homme* à des poulets servis sur table. M. l'évêque d'Autun ne le prit pas de même ; et, comme on disait publiquement que la pièce de *Tartufe* avait été faite pour lui, et qu'on y donne le nom de *pauvre homme* à Tartufe, après qu'on a fait mention de ce qu'il a mangé à son souper, il crut qu'elle avait voulu l'insulter. Cela fit tant d'impression sur lui qu'il parut du changement sur son visage dont on s'aperçut ; et pour s'en venger, il fit

faire défenses le lendemain à M. du Gué de pêcher dans des étangs qu'il prétendait être dans la censive de l'évêché ; ce qui forma un procès entre eux qui a duré très longtemps, et dont les frais se sont élevés à plus de cent mille écus. » D'ARGENSON, rapporté par BOIS-JOURDAIN, *Mélanges historiques*, etc., tome II, page 435.

Roquette, dans son temps : Périgord dans le nôtre,
Furent tous deux prélats d'Autun.
Tartufe est le portrait de l'un ;
Ah ! si Molière eût connu l'autre !

M.-J. CHÉNIER.

Ce mot *Tartufe*, désignant un hypocrite, un imposteur, fut adopté dans notre langue avant les premières représentations de l'admirable comédie de Molière. Guy Patin, qui proteste si souvent contre les expressions nouvelles, dit, en sa lettre du 7 septembre 1671 : — Celui qui voudrait bien être premier médecin du roi est un certain Guillaume Petit, agé de cinquante-quatre ans, Normand, savant, doucet, fin, rusé, n'ayant qu'un fils qui le fait enrager. C'est un tartufe parfait, à qui tout est bon, pourvu qu'il gagne, mélancolique brulé, qui ne parle que de Vierge Marie, de conscience, et qui par toutes voies ne cherche que de la pratique et de l'argent. »

Mme de Sévigné dit, à la même époque :

— Vous mettez ma modestie à une trop grande épreuve, en me mandant de quelle manière je suis avec vous et avec votre cher Solitaire (Arnauld d'Andilly). Il me semble que je le vois et que je l'entends dire ce que vous me mandez : je suis au désespoir que ce ne soit pas moi qui ait dit : *la métamorphose de Pierrot en Tartufe.* Cela est si naturellement dit, que si j'avais autant d'esprit que vous m'en croyez, je l'aurais trouvé au bout de ma plume. »

Pierre Séguier, chancelier, est le Pierrot si bien métamorphosé.

Les catins en pleurent bien fort ;
Tout est perdu, Pierrot est mort.

— Vous offrirai-je de ce tartufe? » disait naguère un bel esprit, à ses nombreux convives, en leur présentant du foie accommodé je ne sais trop comment. Chacun ouvrait de grands yeux pour découvrir les truffes annoncées d'une manière que l'on croyait facétieuse ; et la présence de ces truffes énigmatiques, invisibles, ne se révélait pas même à l'odorat.

— Prendrez-vous de ce tartufe? — Oui sans doute ; mais où sont les truffes? — Il n'y en a point; c'est le mets que l'on nomme ainsi. Nous devons ce mot à l'auteur d'une comédie. Voyez mon dictionnaire, on y trouve : TARTUFE, *foie de veau.* » Notre homme avait lu de travers l'explication *faux dévot.*

Le très jeune duc du Maine emploie le mot *tartuferie* en 1677, dans une lettre qu'il adresse, de Barèges, à Mme de Montespan, sa mère. — La tartuferie de l'aumonier continue, et il vous divertira à son retour. Lutin est fort paresseux, et mal avec Mme de Maintenon. »

— Enfin la paulette est arrivée pour plusieurs officiers, mais avec d'assez dures conditions. S'il y en a plusieurs autres qui n'y sont pas admis, c'est qu'il n'a pas plu au Saint-Esprit ni au roi. Plusieurs se plaignent, et les médecins aussi, vu qu'il n'y a ni malades ni argent. Il n'y a plus que les comédiens qui gagnent au *Tartufe* de Molière ; grand monde y va souvent, il ne s'en faut pas étonner, rien ne ressemble tant à la vie humaine que la comédie. » GUY PATIN, *lettre du* 29 *mars* 1669.

On donnait le nom de *paulette* au droit établi sur certains offices de justice et de finance. Paulet, père de la belle blonde Angélique Paulet, virtuose musicienne et galante, était l'inventeur de cet impôt. Seize lettres du fameux Voiture sont adressées à Mlle Paulet, que les poètes de son temps célébrèrent. On raconte que deux rossignols furent trouvés morts sur le bord d'une fontaine près de laquelle Angélique avait chanté tout le jour. Ce ne pouvait être que de jalousie.

— J'ai lu et vu plusieurs fois la célèbre *École des Femmes* de M. de Molière, qui, toute charmante qu'elle est, ne me sem-

ble néanmoins aujourd'hui qu'un coup d'essai, un ouvrage médiocre, quand je la compare à son *Tartufe*. Certainement le Théâtre-Français doit se glorifier d'avoir un tel homme, auquel seul appartient *sapere et fari posse quæ sentit*, de faire des comédies qu'il joue trente fois de suite, dont une seule a été le divertissement de tout un carnaval, et qui depuis quatre ans est continuellement souhaitée. Paris pourra bien nommer quelque jour cet illustre comédien, *Splendidissimum urbis ornamentum, et sui temporis primum*, conformément à l'inscription que Gruter rapporte, et qui se trouve à Milan sur le sépulcre de deux personnes de la profession de M. Molière. »

Le grand homme, hélas! n'eut pas même de tombeau; pouvait-il avoir une épitaphe gravée sur la pierre sépulcrale?

— Pour parler de *Tartufe*, je crois que Plaute, Térence, Cecilius, Afranius, le vieil Andronicus et Ménandre, que je ne devais pas nommer le dernier:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque, poetæ,
Atque alii, quorum comœdia prisca virorum est,'

se mettraient à genoux devant M. Molière, le reconnaitraient pour leur maître, et non seulement ne voudraient pas travailler après lui à la pièce de *Tartufe*, mais avoueraient qu'elle efface tout ce qu'ils ont écrit. »

Ce que Sorbière, philosophe languedocien, membre de l'Académie des Émulateurs d'Avignon, dit sur *Tartufe* n'a d'autre intérêt pour nous que sa date, 1668. Molière fut apprécié de prime abord par ses contemporains qui se montraient rétifs à l'égard de Racine. Molière n'avait point de rivaux; Racine avait été précédé par le grand Corneille. *Britannicus* obtint à peine un succès d'estime, et ne fut représenté que dix-huit fois dans sa nouveauté; tandis que *Tartufe* et les autres chefs-d'œuvre de l'illustre comique figuraient sur l'affiche pendant un grand nombre d'années, et sont encore à ce poste d'honneur.

Remarquez, s'il vous plaît, que Sorbière écrit deux fois *de Tartufe* et non pas *du Tartufe.*

— Quiconque, à jour et à jamais, voudra connaître à fond la nation française du siècle passé, n'aura qu'à lire Molière pour la savoir sur le bout du doigt; aussi dans ma dispute avec Algarotti, lui soutins-je que nul homme n'était jamais allé plus loin dans son art que Molière dans le sien ; c'est-à-dire, qu'il était encore plus grand comique, qu'Homère n'était grand épique, que Corneille n'était grand tragique, que Raphaël n'était grand peintre, que César n'était grand capitaine. Là-dessus il m'arréta, en me disant que César entendait mieux le dénouement que Molière; qu'il avait eu l'esprit de se faire tuer au moment du comble de sa gloire, dans le temps qu'il allait peut-être la risquer contre les Parthes, et qu'il était mort la montre à la main. Notre dispute finit là: *Solvuntur risu tabulæ.* » DE BROSSES, *Lettres sur l'Italie*, 1758.

Le comte de Modène, amant de Madeleine Béjart, belle-sœur de Molière, se nommait Esprit de Raimond de Mormoiron, comte de Modène, village de l'arrondissement de Carpentras, canton de Mormoiron, dans le département de Vaucluse, qu'il ne faut pas confondre avec Modène, siège d'une principauté d'Italie, ainsi que plusieurs l'ont fait. Raimond, comte de Modène, était seigneur de Mormoiron, mais il n'en exerçait pas les droits et les fonctions, longtemps contestés à ses devanciers. Mormoiron ne reconnaissant pas de seigneur, l'espèce de franchise dont il jouissait avait engagé beaucoup de familles nobles du comtat Vénaissin, qui ne possédaient pas de fiefs, à batir des hotels plus ou moins vastes dans un bourg, maintenant chef-lieu de canton, où nul seigneur haut ou bas justicier ne pouvait les soumettre aux devoirs de l'hommage et même de l'étiquette. Mormoiron était une colonie de nobles campagnards libéraux à leur manière. On donnait le nom de *petit Versailles* à cette colonie. Le comte de Modène avait un manoir à Mormoiron, comme les familles de Roland, de la Brussière, de Maubec, de Rougon, d'Urre,

Guilhem de Clermont, de Sainte-Croix, dont le dernier représentant siégeait à l'Institut; et c'est dans ce manoir de l'amant de Madeleine Béjart, que j'ai vu jouer, en 1838, par des amateurs, *Tartufe* réduit en trois actes, et fort bien traduit en vers provençaux par Émile Pichot. Cette version du chef-d'œuvre de tous les théâtres est restée en manuscrit.

Le chevalier Daubian, homme de loi de Castres, a fait imprimer et publier, en 1797, à Castres, chez Rodière, *le Misanthrope travesti*, comédie en cinq actes, en vers languedociens; in-8.

— On va faire une nouvelle édition des *Guèbres*, que j'aurai l'honneur de vous envoyer. Criez bien fort pour ces bons *Guèbres*, madame; criez, faites crier, dites combien il serait ridicule de ne point jouer une pièce si honnête, tandis qu'on représente tous les jours *le Tartufe.* » VOLTAIRE, *Lettre* 284, *à Mme Du Deffand*, 6 septembre 1769.

— Quoi! l'on jouera *le Tartufe* et l'on ne jouera pas *les Guèbres!* L'inconséquence est le fruit naturel du sol de votre pays. — VOLTAIRE, *Lettre* 281, *à M. de Thibouville*, 31 auguste 1769.

L'Ami de la Maison, opéra comique en trois actes, de Marmontel, est une imitation trop faible de *Tartufe;* la musique fort agréable de Grétry vint en assurer le succès, 14 mars 1772. C'est avec la comédie même de Molière, avec ce *Tartufe* adroitement ajusté pour la scène lyrique par un autre Da Ponte, qu'un Mozart, un Rossini, pourrait nous donner un chef-d'œuvre complet. Toutes les situations de ce merveilleux drame semblent réclamer la musique; les airs, les duos, les trios, les finales y sont indiqués, dessinés admirablement.

Le Faux Honnête homme, *le Faux Sincère* de Du Fresny, *le Tartufe de Mœurs* de Duval, sont encore des imitations du *Tartufe* de Molière.

Moratin a mis en scène un tartufe en jupons; les Italiens ont traduit de l'espagnol cette comédie fort amusante, et la représentent sous le titre de *la Donna di falsa apparenza.*

L'AVARE.

MOLIÈRE, 1667.

Du mot grec ἅρπη, qui désigne un croc, une faux, on a fait *harpie*, *harpon*, *harpin*, *harpigner*, *harpeau*, *harper*, *harpe*, escroquerie (1), *harpe*, instrument, etc. Molière a pris à la même source le nom de son avare *Harpagon* et celui de son receveur des tailles *Harpin* de *la Comtesse d'Escarbagnas*. Le pince-maille, les harpies tendent leurs griffes pour accrocher tout ce qui vient à leur portée. La harpe n'accrochait rien puisqu'elle était privée des pédales et de la colonne qui renferme aujourd'hui leur mécanisme ingénieux; mais l'absence de cette colonne donnait à l'instrument la figure d'une faux, et quelquefois d'une faucille lorsque la harpe était recourbée.

Les Égyptiens, les Grecs jouaient de la faux comme nous jouons de la corne, des chataignes, du triangle, du pavillon ou chapeau, du serpent, les Italiens du fagot (*fagotto*, basson), des assiettes (*piatti*, cymbales), les Provençaux des couvre-plats, *cabucellas*, les Chinois du tigre, et nos anciens du cervelas (quinte de hautbois), de la roue (rote, vielle). Vous voyez que beaucoup d'instruments de musique ont des noms pittoresques : ils les doivent à la forme qu'ils présentent à l'œil.

---

(1) Le diable me tentait d'arracher des manteaux,
Et de tirer la laine à quelques cocardeaux,
Et j'eus touché peut-être en ces harpes modernes,
Si l'on ne m'eût cognu au brillant des lanternes,
D'ESTERNOD, *poète gentilhomme.*

— Oh! monsieur de la Fleur, vous avez joué de l'épinette, » BARON, *le Coquet trompé*. Jouer de la harpe, de l'épinette, du manicordion, signifiait *voler*,

Malgré cette noble origine de la harpe, que les monuments de la littérature et les œuvres des peintres, des statuaires de l'antiquité prouvent également, notre Académie s'obstine encore à désigner par les mots *arpège*, *arpéger*, certains passages favoris du harpiste et leur exécution. Il est inutile de rappeler à tout ce qui n'est pas académicien que *arpège*, *arpéger*, viennent de *harpe* tout aussi bien que *harpiste*. Pourquoi ne pas écrire *harpège*, *harpéger?* sauf à ne pas aspirer l'*h*, concession que je ferais très galamment. Dans la dernière édition de son *Dictionnaire* (1835), l'Académie vient de confirmer cette orthographe de cuisinière non lettrée. D'après le même système de variations drôlatiques et bouffonnes, elle devrait écrire : *héros*, *éroïsme ; anathème*, *hanatémathiser ; singe*, *çaingerie*, etc. Cela serait tout aussi bien justifié.

Après des recherches inutiles, faites sur les colonnes réservées à la lettre H, une burlesque supposition vous engage à rebrousser chemin, et le *Dictionnaire de l'Académie* vous présente enfin le mot *Arpège*, égaré loin de sa patrie, bien mieux ! loin de sa famille. Ce mot que l'ignorance a défiguré, ce mot, *arpège* est ainsi défini :

— Terme de musique. Leçon et exemple d'*arpégements*. *Recueil d'arpèges et solfèges*. »

Je ne disputerai point sur les *recueils d'arpèges ;* s'il en est un seul dans l'univers entier, je prie les rédacteurs de l'article précité de vouloir bien me faire connaître cette merveille, ce phénix.

Passons au mot *arpégement*, vocable rejeté par les musiciens comme parfaitement inutile ; attendu qu'il est synonyme identique d'*arpège*, et d'un résultat sonore beaucoup moins agréable à l'oreille.

ARPÉGEMENT. C'est, dit l'Académie, une « manière de frapper successivement et rapidement tous les sons d'un accord, au lieu de les frapper à la fois. »

La définition est excellente quant à l'action du musicien :

— ARPÉGER, faire des arpégements. »

C'est à merveille. Mais sur quoi fait-on ces *arpégements*

mystérieux, fantastiques, énigmatiques pour le lecteur? Est-ce par hasard sur la trompette marine, sur les cymbales, sur un bécarre, sur une patte à régler, sur le dos d'un chat ou d'un marcassin domestique (1)? Tous ces ustensiles appartiennent à la musique, et pourtant ils sont également inutiles pour l'exécution des *arpèges*.

Chose singulière, étonnante, surprenante, inouïe, prodigieuse, inimaginable, miraculeuse, phénoménale, au point que l'Académie est bien excusable en sa candide et naïve ignorance; chose qui va frapper de stupéfaction tous nos lecteurs ! Les *harpèges*, oui, les *harpèges* sont exécutés sur la *harpe*, que pinçaient les *harpeurs* (2) du moyen âge, que pincent nos *harpistes*. C'est incroyable, direz-vous, et pourtant vous saviez parfaitement que les *ânes* font des *âneries*, qu'on les *batonne* avec un *baton*, et que la *choucroute* est fabriquée avec des *choux*.

La preuve patente, irrécusable, que l'Académie ne se doutait nullement que son *arpège* vînt de *harpe*, c'est qu'elle ne fait pas mention de cet instrument, dans son article *Arpège*: tandis qu'elle met un soin minutieux, extrême, à nous expliquer des mots connus de tout le monde, en les accompagnant de leur acte de naissance, de leur complète généalogie. Non loin d'*Arpège*, vous trouverez

— ANGÉLIQUE. Qui appartient à l'*Ange*, qui est propre à l'*Ange*. »

Croyez que si l'Académie avait usé des mêmes précautions à l'égard de son *arpège*, en ajoutant :— Qui appartient à la

(1) Capucin, le chien de Schneitzhoeffer, chantait la gamme et jappait agréablement des harpèges en *mi-bémol*. On sait qu'à l'entrée de Charles-Quint à Cambrai, cet empereur fut salué par les accords d'un orgue de chats. Les Gaulois firent mieux encore; les touches de leur clavier pinçaient, piquaient vivement les queues de trente-neuf cochons diatoniques.

(2) — Ung harpeur danse à la harpe. » BOVILLI (CAROLI), *proverbiorum vulgarium* libri tres. 1531. *Proverbes et dicts sententieux, avec l'interprétation d'iceux*, par CHARLES DE BOUVELLES. Paris, 1557, in-12.

harpe, qui est propre à la *harpe;* » ce rapprochement eût jeté de lumineuses clartés sur l'image horrible, atroce, immonde, qu'elle préparait à nos yeux. L'Académie, qui s'est bien gardée d'écrire *Hangélique* après avoir parlé de l'*Ange,* eût sur-le-champ abandonné son orthographe barbare, et, comme les musiciens, elle écrirait *harpège.* Pardonnons cette erreur à l'Académie, elle ne savait ce qu'elle faisait.

Voilà pourtant comme on fabrique nos dictionnaires ! Quelle chou-croûte !

L'Académie veut que le mot *orgue* soit masculin au singulier et féminin au pluriel. En se conformant à cette burlesque décision, les musiciens seraient obligés d'ajuster des phrases telles que celle-ci :

L'orgue nouveau de Saint-Denis, le vieux orgue de Notre-Dame de Paris sont très puissantes et très harmonieuses; celui de Saint-Maximin (Var) est un des plus anciennes, peut-être le meilleur de toutes celles de l'Europe.

Notre oreille repousse de semblables dissonances. Les musiciens n'ont jamais voulu se montrer académiquement stupides; ils ont dit et diront jusqu'à la fin des siècles : *Un bel orgue, des orgues excellents.* Il ne leur suffit pas de chanter, de jouer juste ; ils s'appliquent encore à parler juste. Voyez le *Dictionnaire de Musique moderne* de CASTIL-BLAZE, Paris, 1821 et 1826, 2 volumes in-8.

Un amateur, lisant le *Journal des Débats,* s'arrête sur un mot étrange, inconnu, pour lui du moins; il trouve un académicien sous sa main et l'interpelle vivement.

— *Anomalie!* qu'est-ce que c'est qu'une *anomalie?*

— C'est probablement quelque maladie d'un nouveau genre. On a tellement changé la nomenclature, qu'il est impossible de s'y reconnaître. »

Telle fut sa réponse. Vous l'excuserez si je vous dis que l'académicien était médecin de profession. Mais je n'ai pas frappé ma cadence finale au sujet de la harpe.

On exécute des harpèges sur la guitare, le violon, le violoncelle, sur la flûte et la clarinette, le hautbois et le basson,

le cor et la trompette; les clavecinistes et les chanteurs affectionnent beaucoup ces arabesques musicales et les produisent avec succès dans leurs brillantes variations. Pourquoi donc faire honneur à la harpe d'un trait que la voix et le plus grand nombre des instruments peuvent articuler?

Pourquoi donc appelle-t-on *béchamel*, *frangipane*, certaines compositions infiniment harmonieuses pour notre palais délicat? C'est que le marquis Frangipani, seigneur florentin, en Provence exilé, consacra ses loisirs et son talent à la fabrication de certaines tartes aromatisées, et communiqua de précieuses découvertes aux parfumeurs de Grasse; tandis que Béchamel s'illustrait en inventant des sauces, des coulis, en inspirant des chansons également célèbres et recherchées des curieux. Ces professeurs *harpégeaient* à leur manière; comme la harpe, ils ont donné leur nom à leurs créations immortelles!

Singulière transition! de la musique, je tombe dans la sauce. Eh! ne savez-vous pas que Lulli (Jean-Baptiste) était marmiton?

C'est par droit de conquête et par droit de naissance,

que la harpe a donné son nom aux passages favoris des virtuoses qui la mettaient jeu. On ne peut soutenir les sons en attaquant ses cordes; les harpistes se sont évertués, et c'est en frappant successivement et rapidement toutes les notes d'un accord, qu'ils arrivent à fournir des équivalents à l'oreille, à la satisfaire, en lui présentant, déployés en éventail, des sons que l'archet, l'embouchure et le clavier ne peuvent grouper et soutenir. Raymond Poisson ne chaussa-t-il pas des guêtres pour déguiser ses jambes taillées en flûtes? le coton put ainsi lui fournir des équivalents.

Marie, sœur de Moïse, le roi David harpégeaient sur les bords de la mer Rouge, sur les hauteurs de Sion, trois mille ans avant l'époque où Corelli, Scarlatti, Tartini, Locatelli surtout, firent une heureuse application des artifices de l'harpège au jeu du violon; avant le temps où les Froberger,

les Bach, les Faustina, les Farinelli, les Punto, les Rault, les Pär (1) et leurs émules harpégèrent avec l'orgue, le clavecin, le gosier, le cor, la flûte, la trompette, etc., etc. Ce que les harpistes faisaient par nécessité, fut imité par les violonistes, les chanteurs, les clarinettistes, par fantaisie, caprice, et pour obtenir des effets nouveaux. Comme tous ces passages dataient de celui de la mer Rouge, qu'ils avaient été créés sur une *harpe*, ils conservèrent à bon droit le nom d'*harpèges*.

Les Crispins bien batis, bien musclés, n'ont-ils pas adopté la guêtre?

A l'ignorance de nos académiciens législateurs s'est joint l'esprit de parti, l'entêtement. Ils ont rejeté le mot *harpègement*, ainsi figuré, parce que Furetière l'avait introduit dans son dictionnaire. Vous savez quels débats s'élevèrent au sujet du lexique de ce philologue. Furetière fut chassé de l'Académie et Ménage n'y fut point admis à cause de sa *Requête des Dictionnaires*, facétie pleine d'esprit et de raison. Savant judicieux, Furetière estimait que *faucet* procède évidemment de *fauces*, *faucibus*, et pourtant on le voit se borner à manifester son opinion sans oser écrire *faucet*. L'usage, dit-il..... mais l'usage qui peut, qui doit faire adopter un mot, l'usage est toujours un imbécile quand il dénature l'orthographe naturelle, et rationnelle de ce mot. Si Furetière avait été musicien, croyez qu'il eût buriné hardiment *faucet*, en dépit de ses confrères *émeutiers*.

Je souligne ce dernier mot pour excuser mon orthographe, non encore approuvée. L'Académie nous ordonnera peut-être d'écrire *haimeutiaye*, par la raison que ce mot vient d'*émeute*.

— Êtes-vous Français? — Non, je suis de Marseille (2). »

---

(1) Pär (Michel), père de Ferdinand, de l'auteur d'*Agnese*, de *Camilla*, dont le prince Talleyrand avait francisé le nom en écrivant *Paër*.

(2) Louis XIV batit une forteresse à Marseille et l'arma de canons bien sonnants pour inviter les habitants de cette ville à le traiter avec moins

Renouvelez cette question, et vous obtiendrez presque toujours la même réponse. Né soldat du pape, à Cavaillon, dans le comtat Vénaissin, je suis encore moins Français que ceux de Marseille. Zélé conservateur de la langue mélodieusement poétique et musicale des troubadours, je ne parle, ne rime, ne chante, n'écris le français que dans les cas d'absolue nécessité. Je n'attache de prix qu'à mes œuvres provençales; c'est le seul bagage poétique et musical que je lègue à la postérité. Léger, mais ficelé par une main de maître, ce colis arrivera plus facilement à son adresse. Vous croyez peut-être que je n'ai pas une grande vénération pour le français : sans donner un témoignage bien précis de l'affection que je lui porte, je vois avec un chagrin réel que les écrivains de nos jours s'efforcent de l'enlaidir. Il me semble qu'il pourrait se passer d'une telle sollicitude.

Pourquoi disent-ils encore *au fur et à mesure? A mesure* n'est-il pas suffisant? Voudraient-ils se ménager un hiatus inévitable? *Toutes fois et quantes* n'est pas moins ridicule que ce *fur* et cette *mesure.*

Pourquoi s'obstiner à dire *soixante-et-dix, quatre-vingt-dix-sept, quatre-vingt-dix-neuf,* au lieu de *septante, huitante-sept, nonante-neuf;* dit-on *cinquante-seize, quarante-dix-neuf?*

Cette manière de s'exprimer, prolixe, bizarre, vicieuse, est moderne en France; elle nous vient des Basques, et fut introduite chez nous par les compagnons d'Henri IV.

Dans l'idiome basque, *amar* signifie **dix**; *oguey*, **vingt**; *oguey-t-amar*, **trente**; c'est-à-dire, vingt et dix; *berroguey*, **deux-vingts**, quarante; *berroguey-t-amar*, **deux-vingts et dix**, cinquante; *yruroguey*, **trois-vingts**, soixante; *yruroguey-t-amar*, **trois-vingts et dix**, septante; *lauroguey*, **quatre-vingts**, huitante; *lauroguey-t-amar*, **quatre-vingts et dix**, nonante; *eun*, **cent**.

Il est fort heureux qu'on ne nous ait point affublé de *vingt*

---

de cérémonie. Protestant contre leur qualité de Français, ils disaient encore *le roi de France*, en parlant de ce prince, et Louis voulut être appelé tout simplement *le roi*.

et dix, deux-vingts et dix, trois vingts dix et un, trois-vingts dix et quatre, etc.

Oguey-t-amar, berroguey-t-amar, yruroguey-t-amar, lauroguey-t-amar, sont des mots rustiques, acerbes, et pourtant ils témoignent en faveur de la délicatesse des oreilles basques. On voit qu'elles ont horreur de l'hiatus, qui dans toutes ces aggrégations de mots est sauvé par le *t*, lettre euphonique intermédiaire.

— Sinon que messieurs de la court feissent par bemol commandement à la verolle de non plus allebouter aprez les maignans. » *Pantagruel*, livre II, chapitre 11.

Rabelais écrit *maignan* comme il écrivait *montaigne, compaigne*, dont on a changé l'orthographe en supprimant la lettre *i*. *Montagne, compagne, magnan*, telle est aujourd'hui notre manière de figurer ces mots. Quelle fantaisie impertinente, quelle inconcevable lubie a pu faire abandonner le vocable éminemment français *magnan*, pour lui substituer un sosie qui rampe sur trois mots et deux tirets : *ver-à-soie?* Pourquoi délaisser, annuler ce radical *magnan*, afin de le ressaisir pour en former plus tard *magnanière*, bâtiment où l'on élève des magnans ; *magnanier*, celui qui gouverne la magnanière et donne des soins aux magnans ? En disant *ver-à-soyère, ver-à-soyer*, vous vous seriez montrés beaucoup plus lanternois et bien moins ridicules. On aurait pu croire qu'il ne vous restait aucun ressouvenir de *magnan*, vous n'auriez été qu'ignorants. Mais fabriquer *magnanière, magnanier*, avec le radical détruit à plaisir est le comble de la stupidité.

Toute la France méridionale et magnanière n'a jamais employé que le vocable *magnan*, pour désigner la précieuse chenille qui nous donne la soie ; et vous, Français du nord, qui jouez aux magnans comme les bambins jouent à la chapelle, aux soldats, vous prétendez imposer les divagations de votre Académie aux naturels d'un pays où les magnans croissent et multiplient depuis trois siècles. Les Provençaux, les Languedociens, ne doivent-ils pas être vos régulateurs, vos maîtres sur ce point ? Burlesques magnaniers de Paris,

pendant les énormes loisirs que vous laisse la stérilité de vos magnanières fantastiques, amusez-vous à ratiociner sur la préférence que mérite le triple mot *ver-à-soie*, les Français du midi n'en conserveront pas moins leur vocable *magnan* dans sa pureté native, en vous permettant d'en tirer encore d'autres contre-épreuves, telles que *magnanophile*, *magnanocole*, *magnanophobe*, *magnanolâtre*, etc., etc. Je ne pense pas que vous ayez jamais la fantaisie d'écrire *versasoiephile*, *versasoiecole*, etc.

Pourquoi ne dites-vous pas *ferrin* avec les Français du midi, qui se sont hatés de substituer ce mot leste, élégant et sonore, à la disgracieuse et lourde périphrase *chemin de fer?* *Bateau à vapeur* et son hiatus solennel, ne figurent plus depuis longtemps dans les langues du midi. Les Provençaux et les Catalans vous ont appris à dire *un vapeur; un ferrin* est plus ingénieux.

Nos anciens employaient les mots *lendemain*, *tandis*, sans donner une tête à l'un *le lendemain*, une queue à l'autre *tandis que*, et leur discours, plus concis et plus élégant, ne perdait rien de sa précision et de sa clarté.

Doit-on alonger ainsi la courroie inutilement et bourrer de paille et de foin? Le français est déjà si long, si lent, si lourd en ses interminables périodes, farcies d'articles, de pronoms, d'adverbes sans fin et de périphrases incommodes et languissantes!

Pourquoi prendre aux Italiens *mezzo termine*, tandis que vous possédez *moyen terme*, qui dit la même chose avec des mots identiques? Si vos imprimeurs n'ajoutent pas un accent à *termine*, croyez qu'ils ne manqueront pas d'écrire *maëstro* au lieu de *maestro*, comme les graveurs font *maëstoso*, *thema*, au lieu de *maestoso*, *tema*. Quelques pédants introduisent encore ces mots *ad hoc* en leurs discours français; laissez-les faire, et traduisez cette expression dans votre langue, qui ne vous a jamais refusé *pour cela*.

Libretto signifie **livret**, mot français qui désigne le petit livre contenant le drame que le parolier a composé pour sa

moitié d'un opéra : le musicien se chargera d'écrire l'autre. Puisque le mot *livret* figure dans tous les dictionnaires français, il me semble que nos écrivains pourraient fort bien l'employer, au lieu de recourir à l'italien *libretto*. Seraient-ils desireux de faire preuve d'érudition en imprimant au pluriel *des librettos*, comme ils écrivent *un dilettanti?* Je me suis empressé de franciser ce mot afin de donner à mes compatriotes le moyen de ne plus retomber dans de semblables erreurs.

Voyez la triste figure que fait le mot italien *lazzi* dans une de nos phrases, pour n'avoir pas été prudemment francisé.

LAZZO, s. m. au pluriel *lazzi; atto giocoso, col quale i commedianti muovono a riso*, action badine que les comédiens emploient pour exciter le rire. Vous êtes forcés d'écrire *un lazzi;* écririez-vous *un fanaux, un chevaux?* C'est pourtant la même faute grossière, la même dissonance intolérable. Vous n'oseriez pas non plus écrire *des lazzis*, puisque *lazzi*, sans *s*, est un pluriel. L'*o* de *lazzo* étant muet comme l'*i* de *lazzi*, nous aurions dû franciser ce mot et dire : *un lazze*, afin de pouvoir le décliner à notre manière, et dire, écrire *des lazzes;* ou bien ajouter notre *e* muet au pluriel *lazzi;* ce qui nous permettrait d'écrire *un lazzie, des lazzies*, et vaudrait beaucoup mieux pour la grace et la sonorité du mot, dont la physionomie n'éprouverait aucun changement à l'égard du sens de l'ouïe. N'avons-nous pas des mots du genre masculin dont la terminaison est en *ie?* Nous dirions *un lazzie*, comme on dit *un incendie, un scolie, un parapluie.*

Lorsque l'Académie a composé son dictionnaire, l'usage ne voulait pas que l'on dît *graveuse*, le mot *graveur* n'avait pas de féminin. Il n'existait peut-être alors qu'une femme, Claudia Stella, qui gouvernât le burin. Le nombre des graveuses est maintenant supérieur à celui des graveurs à tel point, que l'on compte, à Paris, plus de graveuses que de brodeuses. Si l'Académie tient absolument à ce que le vocable susdit n'ait qu'un genre, il faut qu'elle lui donne le genre féminin, en disant *un homme graveuse.* Ce sera beaucoup moins ridicule que de dire *une femme graveur.* L'Académie

doit suivre les progrès du siècle, et consacrer l'usage quand il est adopté d'une manière aussi générale. L'exception doit prévaloir quand elle déborde, submerge la règle.

Être réduit au petit pied, c'est être réduit à un état fort au-dessous de celui où l'on était. Est-ce bien là ce qu'on veut dire en écrivant : *Un Napoléon au petit pied, un Mozart au petit pied?* Ceux à qui vous appliquez cette locution bizarre, ont-ils jamais rayonné de la gloire éclatante de Mozart ou de Napoléon pour en être ainsi déchus?

L'auteur du *Divorce satirique*, factum dirigé contre Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, et que ce roi voulait répudier, nous prouve que l'expression dont il s'agit est fort ancienne. Il l'emploie dans son vrai sens en parlant de cette reine à peu près détronée.

— C'est bien loin de ce que sa bonne fortune lui promettait l'ayant fait naître d'un des plus grands et des magnanimes rois de la terre, de la voir aujourd'hui valeter de la sorte, et tellement réduite du trot au pas, que de reine elle soit devenue duchesse, et de légitime épouse du roi de France, amante passionnée de ses valets. Partant on ne saurait justement s'offenser pour elle contre Mme de Guise, qui discourant une fois du ravalement de sa gloire, chanta fort à propos une vieille chanson de son temps, dont le refrain était :

> Margot Marguerite en haut,
> Margot Marguerite en bas,
> Margot Marguerite.

Tellement on l'avait déshonorée, et de grande qu'elle soulait être, d'un chacun méprisée et rangée au petit pied. »

Amouracher, s'amouracher, est un mot ignoble, hideux à la vue, et d'un résultat sonore rebutant. L'Académie ne permet ce vocable que dans le style familier. C'est beaucoup trop encore ; elle devrait le mettre au rebut et nous rendre l'ancien mot *énamourer, s'énamourer*, imité du provençal *enamorar*, propre à la poésie comme à la prose, et d'une gracieuse sonorité.

Que dirons-nous de *Suissesse, chasseresse, devineresse,* etc., de *vendangeuse, moissonneuse,* et de tous ces féminins en *esse* en *euse,* que l'on est forcé de laisser en chemin à cause de leur progression lourde et trainante? L'*i* muet provençal vient donner une allure légère, une parfaite élégance aux mêmes expressions *devineiris, casseiris, vendumieris, meissonneiris, magnaneiris. Oliveiris,* femme qui cueille des olives; *peissonneiris,* femme qui vend du poisson; *casseiròu,* mauvais chasseur, et mille autres encore qui manquent au vocabulaire français, ne peuvent être remplacés que par des périphrases.

Les mots en *eiris* appartenaient à l'ancien français, on les rencontre dans les écrits du moyen âge. *Un miracle de Nostre-Dame, de l'Empereiris* (impératrice) *de Romme,* tel est le titre d'un mystère du XIe siècle.

Ronsard forgeait des vocables de cette espèce en appelant Vénus *escumière, aimeris.*

Artistique, artistiquement, devraient être renvoyés aux Hurons, qui, sans doute, nous les ont apportés. Nos journalistes affectionnent ces mots; et, sans remords aucun, ils osent imprimer *anti-artistique.*

Que dirons-nous d'*orchestration,* d'*instrumentation,* que plusieurs musiciens, peu dignes de leur nom, emploient journellement?

Tremblement de terre, périphrase empruntée au dialecte lanternois, lourde aggrégation de mots que la poésie rejette, que la prose technique seule peut employer, ne devrait-elle pas enfin céder la place à notre ancien mot *tremble-terre,* dont il usurpe les fonctions depuis trois cents ans? Les Italiens ont eu soin de conserver leur *terremoto. Tremble-terre* vous offre galamment une économie de deux syllabes.

Remercions M. de Lamartine d'avoir accourci le mot *incommensurable;* ce poète dit, en ses *Recueillements poétiques,* **Tombeau de David :**

L'immensurable espace.

BIVAC ou BIVOUAC; BIVAQUER ou BIVOUAQUER. Tous nos

dictionnaires présentent ces deux paires de mots; et si les grammairiens offrent l'alternative, ils ont soin, d'après l'usage établi, de placer en tête le mot qui doit être préféré, comme étant d'une sonorité plus leste et plus agréable. Soins inutiles! trompeuse espérance! *Bivouac* et *bivouaquer* seront élus par le plus grand nombre de nos écrivains, tant les Français ont l'oreille insensible à toute mélodie! mais aussi pourquoi ces *ou?* Quand vous possédez un mot que vous avez choisi, que vous préférez évidemment à l'autre, puisque vous le casez au premier rang, quelle nécessité d'en proposer un second, mis au rebut, qui dit beaucoup moins bien la même chose? Pourquoi permettre une alternative que l'on saisira toujours du mauvais coté? Croyez que les coasseurs et les croasseurs seront enchantés de *bivouaquer anti-artistiquement* dans votre *bivouac.*

Pourquoi rencontrons-nous encore un de ces *ou* funestes intercalé dans nos dictionnaires entre ces mots *poêle* ou *poile?* Le dernier de ces vocables ne doit-il pas être préféré pour distinguer le fourneau qu'il désigne, du *poêle,* voile nuptial ou mortuaire, et de *la poêle à frire,* sartan? Notez que ce mot provençal en dit plus que vos quatre mots français, puisque l'amphibologie n'est point à redouter.

Elle m'a prodigué *sa* tendresse *et ses soins.*

Non; les soins religieux et tendres donnés par Antigone à son père ne sont pas du tout *prodigués,* c'est-à-dire follement dépensés, accordés sans raison comme sans jugement. Quoique cette manière de parler soit d'un usage fréquent, et que le mot *prodigue*, pris en bonne part, l'autorise; je ne puis m'empécher de la reléguer parmi les dissonances qu'il faudrait éviter, ne pouvant les sauver d'une manière satisfaisante. — Cette maison est *consacrée* à la prostitution, » ne me choquerait pas davantage.

Vous écrivez maintenant *valse* et *chûte* comme vous les prononcez, pourquoi ne pas écrire *houist* au lieu de *wisth* ou *wisk?* Puisque ce mot est devenu français, il doit prendre

une physionomie française ; la même observation s'applique à *vagon*, que plusieurs figurent encore à l'anglaise *wagon*. Nos meilleurs typographes impriment *forum*, *incognito*, *décorum*, *errata*, *factum*, *prorata*, *proscénium*, etc., sans les souligner, sans avoir recours aux caractères italiques destinés à signaler tous les mots empruntés aux langues étrangères ; et donnent par conséquent un accent à *décorum*, à *proscénium*.

Prorogation désigne le temps que l'on donne au delà du terme fini. S'agissait-il du président de la république, le sens de *prorogation* n'éprouvait aucune altération. S'agissait-il de l'Assemblée nationale, *prorogation* prenait alors une signification tout à fait opposée. *Proroger* l'Assemblée, c'était l'arrêter dans ses fonctions et l'envoyer aux champs pour deux ou trois mois. Accordez-vous.

Pourquoi notre Académie s'obstine-t-elle encore à repousser le vocable *modiste* qui nous délivrerait enfin de la périphrase cacophonique *marchande de modes?*

J'admire l'angélique patience, la longanimité si bien lanternoise des Français qui depuis des siècles se dévouent curieusement à dire, écrire, imprimer dix-huit cent mille fois par jour *Chalon-sur-Saône*, *Châlons-sur-Marne*. L'œil ne confondra point *Châlons* avec *Chalon*, j'en conviens ; cependant l'un de ces mots écrit sur une adresse n'aura jamais une signification assez nette, assez précise, pour ne laisser aucun doute sur la direction qu'il faut donner à l'objet qui porte cette adresse : on croira toujours que l'expéditeur a pu se tromper. Si vous desirez que la lettre ou le colis ne s'égare point en route, il faudra nécessairement ajouter le complément obligé *sur Saône* ou *sur Marne*, et prodiguer encore quelques centaines de millions de mots inertes, parasites, fatigantes superfluités dont il faudrait enfin se débarrasser. Au lieu de se borner à distinguer *Châlons* de *Chalon* par l'addition à peu près inutile d'une *s* et d'un accent absurde, il fallait transposer les syllabes d'un de ces deux noms, et dire *Chalon* et *Cholan*, sauf à faire décider par le sort à laquelle des deux cités appartiendrait la dénomination de *Cholan*.

Croyez que cette rectification, futile en apparence mais d'un résultat colossal, ne manquera pas d'être faite lorsque les Français auront appris à connaître la valeur du temps, du papier, de l'encre, du travail de la plume, des typographes, et surtout de l'organe euphonique.

La première syllabe de *Chalons* étant brève, et ne pouvant être que brève puisqu'elle doit amener une terminaison dure, on ne peut sans impertinence l'écraser, la ralentir au moyen d'un accent circonflexe. Mais nos anciens écrivaient *Chaalons*, nos anciens avaient tort; je le prouverai bientôt.

Le philosophe de Genève se trompe immensément quand il dit : — La langue française n'est pas susceptible de musique, parce qu'elle n'a pas d'accent. » Après un verdict d'exclusion si brutalement asséné, quelques mots d'explication relatifs à la nature de cet accent devraient être ajoutés pour justifier la sentence. Rousseau nous les refuse, et se borne à dire : — Il me resterait à parler de l'accent; mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la remettre à une meilleure main. »

Sans me plonger dans un abîme trop effrayant, sans me jeter dans un gouffre allumé, sans m'égarer dans les profondeurs obscures de cette discussion redoutée, je vais résoudre en deux mots la question. Cet accent mystérieux n'est autre que l'accent tonique ou grammatical, l'accent qui, d'après les lois de la syntaxe et de la raison, fait pressentir l'endroit où la voix doit s'appuyer, s'arrêter, où le musicien doit placer la note, parfois majeure en valeur, qui marque les temps forts de la mesure. Tel est l'accent. Il importe peu que vous l'appeliez *grammatical* ou *musical*, *mélodique* ou *tonique*: ce sera toujours une seule et même chose.

Or, comme presque tous les mots renferment un ou deux accents; comme toutes les langues se composent de mots, toutes les langues de l'univers possèdent l'accent. Je n'excepterai pas même les dialectes des chiens, des chats, des coucous, des pintades, des coqs, des cailles et des pinsons, des ânes surtout.

La sonorité du mot devant surgir de la syllabe qui porte l'accent, on ne doit jamais le frapper sur une muette, qu'il écraserait sans en obtenir aucune étincelle vibrante. *Père*, *fille*, ont leur accent sur la première syllabe; *amour*, *fureur*, sur la seconde; *Léonore*, sur la troisième; *Éléonore*, sur la seconde et la quatrième; *oui*, *non*, *mais*, le portent sur leur monosyllabe ferme; *le*, *me*, *je*, présentés isolément, ne sauraient avoir d'accent; nous allons bientôt leur donner un tuteur mélodique, et vous les entendrez marcher aussi d'un pas assuré dans le discours.

Toutes les combinaisons d'allure et de sonorité que les Grecs, les Latins, les Provençaux et les Italiens, plagiaires heureux de ces derniers, ont pratiquées avec tant de succès, peuvent être reproduites à merveille en français, au moyen de l'ingénieuse distribution des accents. Toutes, entendez-vous? toutes. Cela ne doit en aucune manière sauver cette langue de la lèpre des 15,000 *e* muets, moustiques toujours prêts à nous assassiner; mais au moins, si la mesure s'établit dans nos vers, les routiniers pourront conserver la rime impunément. Cette consonnance, frappée alors de nullité, cessera d'être sentie et par conséquent de nous tourmenter. La mesure effacera la rime, comme nos acteurs détruisent le mécanisme de nos prétendus vers. Vous voyez qu'alors on pourra sans crainte aborder les œuvres de nos poètes: l'*e* muet aura cessé de les affadir, en les saupoudrant de langueur et d'ennui.

D'après les principes de l'harmonie posés par les grammairiens, il faut que la pénultième soit fortifiée, si la dernière est muette, (*pâte*), et que la pénultième soit faible, si la dernière est le siège où se trouve le soutien de la voix, (*bateau*).

C'est donc à tort que vous fortifiez l'*a* de *château*, de *gâteau*, de *râteau*, *bâton*, etc. Ces mots n'ont jamais été, ne sont et ne peuvent être que des iambes. Pourquoi cet *â* sur une syllabe éminemment brève, que tout le monde fait et doit faire brève, infiniment brève, afin que la voix tombe et se repose sur *teau*, siège incontestable de l'accent? Un mot de

deux syllabes ne saurait avoir qu'un accent, qu'un temps fort. Si vous fortifiez la première syllabe, en disant *châ*, vous êtes obligé de rendre muette la dernière, en disant : *châ...te.* Effacez donc le signe circonflexe posé sur l'*a* comme vous l'avez déjà fait pour l'*o* de *coteau. Bateau, chateau, coteau, rateau, mari, coté, baton, agé, chalet, bati*, etc., n'ont et ne peuvent avoir qu'une seule et même prosodie ; tous ces mots sont des iambes et non pas des trochées : la brève y doit amener la longue. Mais nos anciens écrivaient *chateau* , *baston, aagé, gasteau, basti ;* nos anciens avaient tort, et nous devons corriger leurs fautes, au lieu d'en perpétuer le souvenir par une orthographe vicieuse qui les rappelle. D'ailleurs, n'écrivaient-ils pas aussi *costeau*, que vous avez sagement rendu bref ?

Il est bon de fortifier, d'alourdir la première voyelle de *blâme, gâte, pâme, pâte, âge, hâle, pâle, grêle, mêle, traîne, maître, île, hôte, rôle, ôte, trône, bûche*, etc., la seconde voyelle de *contrôle, aumône*, etc., mais il faut absolument que le signe circonflexe disparaisse lorsque vous écrirez *blamé, gater, pamée, paté, agé, halé, palie, grélé, mélée, trainer, maitresse, maitrise, hotel, enrolé, oter, troner, détronée, bucher, controlé, aumonier*, etc.; par la même raison qui vous fait écrire et prononcer *île, ilot, extrême, extrémité, secrète, secrétaire, règle, régler*, etc. L'accent tonique passant alors de la première à la seconde syllabe, la première devient nécessairement brève, et ne saurait être chargée d'un signe de lenteur, qui ne peut, qui ne doit point être observé. S'il s'agit d'un mot de trois syllabes, l'accent tonique passe de la deuxième à la troisième. Cet accent supprimé dans *chateau, rotie, bati, palie, pamer, gatée, halé, trainée, hotel, oté*, *baton*, *frolé, troner, pronée*, etc., etc., comme impertinent et nuisible ; remplacé par l'accent aigu, bref, dans *grélé, mélé, bélé*, sera rétabli dans *châtelain, rôtisseur, bâtiment, pâlissant, pâmoison, gâtera, hâlera, traînera, maîtriser, hôtellier, ôtera, bâtonné, frôlement, trônerait, grêlera, mêlera, prônerait, bêlera*, etc.; parce qu'en alourdissant le premier son de ces mots de trois syllabes, il en détermine la prononciation en glissade, il constitue le *sdrucciolo*, et marque,

figure, note même ces dactyles précieux que les Provençaux et les Italiens, les Normands et les Anglais observent avec tant de soin ; dactyles qui donnent tant d'énergie, d'animation, d'élégance pittoresque à leurs discours.

J'ai choisi divers temps des verbes, écrivant indifféremment *bati*, *blamons*, *palie*, *pronée*, *pamer*, afin de vous montrer que la présence de la voyelle ferme, succédant à celle que vous dégradez à tort par un accent circonflexe, suffit pour commander la suppression de cet accent. Ainsi *blamer*, *blamée*, *blama*, *blamait*, *blamât*, *blamons*, *blamez*, *blamaient*, *blamant*, etc., présentant les mêmes qualités sonores, doivent perdre l'accent que leur type radical *blâme* porte à bon droit, et que *blâment* conservera. *Palir*, *pali*, *palie*, *palissent*, *pâle*, *pâlissez*, *pâlissant*.

Vous avez supprimé des accents circonflexes tout à fait innocents ; ils n'étaient qu'inutiles sur les mots *chûte*, *nôce*, *joûte*, etc., que vous écrivez maintenant *chute*, *noce*, *joute*, etc. ; à plus forte raison devez-vous faire disparaître les circonflexes parasites, stupidement nuisibles que je viens de signaler. Ces accents mis sur des mots brefs, tels que *bâton*, *mêler*, *abîmer*, *prôner*, *bûcher*, me semblent autant de points d'orgue curieusement placés, dessinés sur les triples croches d'un trait véhément, que le clavier de Thalberg, l'archet de Vieuxtemps doivent articuler, enlever avec la rapidité de l'éclair.

Quelques mots tels que *prêteur*, *pêcheur*, *pêcher*, *tâcher*, etc. devront garder leur circonflexe, signe qui va les distinguer de *préteur*, *pécheur*, *pécher*, *tacher*, etc., homonymes ayant une signification différente. Le sens de la phrase pourra les faire reconnaître au passage ; et le lecteur aura soin de leur donner une même prononciation, en glissant vivement sur la première syllabe de ces mots.

Châlet, | manoir, | hôtel, | château, | si bien | bâtis.

Essayez de chanter ce vers, tout en iambes, en observant les valeurs de vos circonflexes, et vous serez sifflé dès le premier mot. Quand vous aurez entonné *châ*.........*teau*, l'audi-

toire n'attendra pas que vous ayez ridiculement trainé *bâ......ti.*

Dans ce château que Dieu confonde...
Dans le château dont je suis commandant...
Là, retiré dans mon château...

Je pourrais vous citer encore quelques douzaines de vers chantés dans nos opéras où l'excellente déclamation de nos musiciens fait glisser rapidement la première syllabe de *château* sur une double croche placée à l'extrémité du temps faible, pour amener la seconde syllabe *teau* sur le temps fort, siége de l'accent. C'est donc à tort que vous prétendez alourdir, alonger des syllabes éminemment brèves, qui ne peuvent raisonnablement être que brèves, d'après les règles que vous avez posées. *Blamer, méler, diner, oter,* ne sauraient être mesurés, scandés autrement que *ramer, céler, miner, doter.*

Tous les mots français de deux syllabes, à terminaison masculine, doivent recevoir la mesure de l'iambe; comme tous les mots latins de deux syllabes, quelle que soit leur quantité, deviennent des spondées pour les musiciens.

— A l'égard de l'*e* muet, il suffit de savoir deux choses. La première, Qu'il ne commence jamais un mot. La seconde, Qu'il ne se trouve jamais en deux syllabes consécutives à la fin d'un mot. » D'OLIVET, *Traité de la Prosodie française.*

Ces deux muettes peuvent cependant se trouver à la file, au moyen de la réunion de deux mots, tels que *dites-le, faites-le,* sur lesquels on ne peut musicalement s'arréter. Il faut alors placer l'accent sur un troisième vocable, que le parolier voudra bien ajouter : *dites-le-moi, faites-le bien.* Mais si le temps du verbe présente une syllabe ferme, sur laquelle on puisse établir un repos, *renvoyez, admirez,* par exemple, le pronom *le,* syllabe muette, s'unit au verbe et lui donne une terminaison féminine : *admirez-le, renvoyez-le,* rimeront alors très bien avec *elle, nacelle,* etc.

Vite, vite, renvoyez-le,
S'il s'explique devant elle,
Basile gâtera tout.

L'accent ne saurait être posé sur *le ;* vous ne pouvez donner un son ouvert à ce *le* sans l'associer par l'élision à quelque adverbe ou préposition, et vous tombez alors dans une amphibologie telle que : *admirez-le à toute heure, renvoyez-le enfin.* Ainsi la seule manière de prononcer musicalement des phrases de ce genre, c'est de dire *admirelle, renvoyelle.*

Un valet manque-t-il à rendre un verre net?
Condamnez-le à l'amende, et s'il le casse au fouet.

L'élision amène ici l'amphibologie dont je viens de parler. Nous entendons *condamnez l' à l'amende,* et le valet de Racine devient une *valette,* une servante, si vous l'aimez mieux.

Dans un livre prodigieusement obtus, confus et diffus (1), qui renferme pourtant d'excellentes choses, Antoine Scoppa, Sicilien, n'a pas craint d'imprimer : — J'ai répété mille fois dans la première partie de cet ouvrage, que la langue française n'a, en général, et ne peut avoir des mots *sdruccioli.* Cet avantage de dactyliser est réservé à l'italienne et même à l'anglaise. » Scoppa devait ajouter : A l'allemand, à l'espagnol, au polonais, ainsi qu'à toutes les langues slaves.

L'italien *sdrucciolare* signifie **glisser**; le vers *sdrucciolo,* vers à glissade, est terminé par un dactyle, dont la première syllabe porte l'accent, et figure seule dans la mesure du vers, les deux brèves qui suivent cette longue sont annulées et s'évaporent, comme notre *e* muet s'évapore à la fin de nos rimes féminines. Ainsi les mots *sorri.... dere, dimen..... tico, Na..... poli, Pe..... saro,* et tous les autres *sdruccioli,* n'ont pas plus de valeur en italien que *pruden...ce, mali....ce, fem...me, ro...se,* n'en ont à la fin des vers français. Nous supprimons une muette finale, et les Italiens escamotent deux syllabes finales(2)sur lesquelles on glisse vivement, après avoir frappé l'accent qui les précède. Rien n'est gracieux, énergique, élégant et leste comme le *sdrucciolo.*

---

(1) *Les Vrais Principes de la versification,* etc., par A. Scoppa, Paris, veuve Courcier, 3 volumes in-8, 1811-12-14.

(2) Quelquefois quatre, comme dans *abbe...verinsene ;* mais c'est très

Scoppa ayant offert son livre à l'Institut de France, notre société savante chargea le musicien Choron de lui faire un rapport sur l'œuvre nouvelle, dont un extrait fut couronné le 6 avril 1815. Voilà donc le musicien littérateur Choron et l'Institut, assistés des journalistes les plus éminents de Paris dont l'inutile faconde, la critique inhabile, se taisait comme à l'ordinaire sur le point capital; voilà donc à peu près toute la France intelligente et docte, opinant du bonnet, proclamant avec Scoppa, le Sicilien, que la langue française, n'ayant et ne pouvant jamais avoir de mots *sdruccioli* (1), devait, jusqu'à la fin des siècles, s'abstenir de toute glissade imprudente; affirmant d'un ton solennel que les Italiens, les Anglais devaient seuls jouir de cet agrément. Et tous ces juges inflexibles, prompts à condamner la langue française sans la comprendre, sans la connaître, entendaient pourtant chaque jour l'*Orphée* de Gluck, où le traducteur a placé toute une litanie de *sdruccioli!* Chantée en chœur, à l'unisson d'abord, sur une mélodie énergique, brutalement sublime, et que la vigueur de son caractère, de ses contours, de son attaque, son étrangeté même, signalaient, recommandaient également à l'attention générale; que fallait-il de plus à cette litanie pour être gravée dans toutes les mémoires comme dans tous les cœurs?

Chi mai dell' E....... rebo
Fralle cali........... gini,
Sull' orme d'Er........ cole
E di Piri............ too,
Conduce il piè?

---

rare, et d'un résultat déplaisant. Les Slaves se dispensent même d'écrire les syllabes escamotées, ils les remplacent par une virgule.

(1) — La langue française n'a point de mots de cette espèce. » CHORON, *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage, etc.* Signé les commissaires; Gossec, Grétry, Méhul, A. Choron, rapporteur. Paris, Didot, 1812, in-4 de 9 feuilles 1/2, page 7.

Aux *sdruccioli* de Calsabigi, dont le rhythme acerbe convient admirablement à ce chœur de démons, le traducteur Moline a substitué les glissades suivantes :

Quel est l'auda......... cieux,
Qui dans ces som. ...... bres lieux,
Ose porter............ ses pas,
Et, devant *le*.......... trépas,
Ne frémit pas?
Que la peur, la........ terreur
S'emparent *de*......... son cœur,
A l'affreux hur........ lement
De Cerbère é.......... cumant
Et rugissant!
Qui t'amène en........ ces lieux,
Mortel présom......... ptueux?
C'est le séjour......... affreux
Des remords dé........ vorants,
Et des gémis.......... sements,
Et des tourments.

(*Orphée chante, et le chœur répond :*)

Par quels puissants..... accords,
Dans le séjour......... des morts,
Malgré nos vains........ efforts,
Il calme la........... fureur
De nos transports?

(*Orphée chante, et le chœur répond :*)

Quels chants doux et.... touchants,
Quels accords ra....... vissants!
De si ten*dres*.......... accents
Ont su nous dé........ sarmer
Et nous charmer.
Qu'il descende aux..... enfers,
Les chemins sont...... ouverts;
Tout cède à la......... douceur
De son art en......... chanteur,
Il est vainqueur.

Le vers à glissade n'a pas besoin de rime, sa cadence lui suffit. Pour se conformer à notre usage, Moline a cru devoir rimer les siens, à l'exception d'un seul, qui pourrait se dérober à votre attention, si je ne vous invitais à le chercher. Les trois accents qui portent à faux sur *le*, *de*, *dres*, sont des

taches que le parolier aurait fait disparaître aisément, s'il ne s'était pas soumis au joug de la rime, dont il n'ose prouver l'inutilité qu'une seule fois.

Christophe de Barrouso, se réglant sur une très ancienne pastourelle de maître Richard de Semilli, écrivit son *Jardin amoureux* en vers de dix syllabes, coupés en deux parties égales. 1530. On appela ce mètre *vers en taratantara*, parce que *taratantara*, prononcé deux fois, donnait la cadence et la mesure de ces vers. Bonaventure des Perriers, Régnier Desmarets, et de nos jours, Alfred de Musset, Mme Desbordes-Valmore, etc. ont adopté ce rhythme gracieux, et d'une symétrie admirable pour la musique.

Quand d'un | seul trait | j'ai vidé | mon grand verre, |
S'il faut | chanter, | j'aime cet | instrument ; |
Comme à | l'oreil | le à mon cœur | il sait plaire, |
Et l'œil | se mi | re en ce pur | diamant. |

CHOEUR.

Cet harmonica | joyeux et brillant |
Frappe la mesu | re, et, toujours sonnant, |
Vient donner aux voix | un accord charmant, |
C'est bien le meilleur | accompagnement. |

Guitare et vi........ olon,
Hautbois, flûte et.... basson,
N'ont pas ce jo...... li son,
Et je préfère
Mon verre.

Dans ce couplet de chanson, j'ai combiné trois rhythmes différents : quatre vers de dix, mesurés par deux et deux, trois et trois syllabes ; quatre vers en taratantara ; trois glissades et deux féminins.

Percy, ramè........ ne-moi
Dans le bocage,
Où j'ai reçu......... ta foi
Dans mon jeune âge.

La duchesse de Perth, en ses *Mémoires*, voulant attribuer l'air du *God save the king* à Lulli, présente les paroles suivantes

comme l'original d'un cantique, écrit d'abord pour la maison de Saint-Cyr, et que les Anglais auraient traduit :

Grand Dieu, sauvez.. le roi !
Grand Dieu, vengez.. le roi !
Vive le roi !
Que toujours glo..... rieux,
Louis victo......... rieux,
Voie ses en........ nemis
Toujours soumis !

Ce prétendu cantique de Saint-Cyr n'est lui-même qu'une mauvaise traduction de l'air national des Anglais, traduction qui, malgré sa faiblesse, reproduit les glissades anglaises *glorious*, *victorious*, modelées comme les nôtres sur les *sdruccioli* des Italiens. Si l'on ignorait que la musique de cet air est, non pas de Hændel, comme plusieurs l'ont assuré, mais de Henri Carey, la version française prouverait du moins que cette mélodie, scandée en *sdruccioli*, ne peut appartenir au siècle de Louis XIV : nos vers à glissade étaient parfaitement inconnus de Quinault et de Lulli, de Bernard et de Rameau.

Voilà pourtant une seconde nichée de *sdruccioli* français, antérieure à la décision très impertinente de Scoppa, de Choron, de l'Institut, d'Auger (T. du *Journal de l'Empire*).

Deux accents sont donnés par nos tragédiens à certains mots trop longs, dont les trois dernières syllabes forment incontestablement un *sdrucciolo*.

Se peut-il qu'en ce temps de déso*lation*.
VOLTAIRE.
Avec Bri*tannicus* je me re*concilie*.
RACINE.
Font insens*iblement* à mon in*imitié*
Succéder... Je serais *sensible à la pitié?*
Idem.

Ces quatre derniers mots s'ajustent encore pour nous donner deux glissades musicales.

Le fils tout *degouttant* du meurtre de son père.

Si Talma ne faisait point la glissade ordinaire, s'il s'abstenait de dactyliser sur *dégouttant*, c'est qu'il privait l'*e* de son accent, et prononçait *degouttant*, afin que l'auditoire, bien et duement averti, ne confondît pas ce mot avec son homonyme *dégoûtant*.

Mlle Raucourt prononçait *in*, *im* comme les Latins et les Provençaux; elle disait *imposa*, dans le monologue de Cléôpatre (V^e^ acte de *Rodogune*) et non pas *aimposa*, suivant l'usage adopté généralement à Paris.

A la Comédie-Française, on prononce *Achéron;* à l'Académie royale de Musique, on a toujours dit *Akéron :* ce mot est ainsi plus leste et mieux sonnant.

Armer et *mer* peuvent rimer pour l'œil et non pas pour l'oreille. *Mer* se prononce comme *air*, *éclair*, et *armer* comme *aimer*, *charmer*. On appelait *rimes normandes* les rimes de cette espèce, attendu qu'elles étaient un résultat de la prononciation énergiquement accentuée des Normands. Corneille, Racine, Voltaire même ont fait usage de ces rimes; Molière ne les a point rejetées, et Mercure commence le prologue d'*Amphitryon* par ces vers :

> Tout beau, charmante Nuit, daignez vous *arrêter*,
> Il est certain secours que de vous on desire,
> Et j'ai deux mots à vous dire
> De la part de *Jupiter*.

— Les comédiens de Paris ont pris depuis quelque temps la mauvaise manière de donner un son retentissant à l'*r* finale des infinitifs en *er* pour sauver les mauvaises rimes des poètes modernes. » BRUZEN LA MARTINIÈRE, *Nouveau Recueil des épigrammatistes français*, tome I, page 230, Amsterdam, 1720.

Ai-je suffisamment prouvé que les Français possédaient une infinité de mots *sdruccioli* simples, tels que *malicieux*, *pressentiment*, *Apollon*, *violon*, *furieux*, *baliveau*, *chapiteau*, *désarmé*, *solliciteur*, *assassin*, ou composés tels que *sombres lieux*, *vains efforts*, *joli son*, *mène-moi*, etc.? Faut-il encore que je vous montre des glissades musicalement notées par nos anciens? Les mots *châtelain*, *bâtonné*, *rôtisseur*, *grêlera*, *châti-*

ment, pâlira, bêlement, hâlera, bâtiment, sûreté, pâmoison, mènera, etc., etc. ne sont-ils pas des *sdruccioli* français incontestables, puisque nos prédécesseurs ont eu le soin de nous en léguer la notation claire et précise? Ai-je démontré que sur ce point notre langue ne le cédait en rien à celle des Anglais et même des Italiens? Si les docteurs Scoppa, Choron, l'Institut et l'élite des journalistes, ayant en tête Auger, se sont trompés grossièrement à cet égard, on doit l'attribuer à la prononciation molle, trainante et lâche des Parisiens. A force de vouloir adoucir les aspérités de la langue française, ils l'ont affadie et décolorée. Ils en ont oblitéré les contours, effacé les accents; et la variété, l'énergie de ses rhythmes a disparu, pour les académiciens du moins. Essayez de polir une médaille admirable. Avec un peu de bonheur, beaucoup de patience et d'émeril, vous la rendrez unie et brillante comme un petit miroir. Enlevez les bosses, les rugosités du pavillon du Louvre, un mur de jardin, au cordeau tiré, va se montrer à la place des reliefs de Jean Goujon.

Il est tout simple que les pères du concile aient jugé qu'il était impossible de dactyliser avec une langue énervée et réduite à l'état de gélatine, de *pois pilés*, comme disaient nos anciens. *Aï à a tata pou un*, j'ai vu les garçons de Robert et de Beauvilliers répondre à cet appel, en apportant *subitò* de l'*anguille à la tartare pour un*. Ils comprenaient à merveille ce jargon que le chanteur *Gaat* avait mis à la mode; croyez-le, je vous en *doe ma paoe d'oeu*. De *tata pou un*, on fit *tatapoin*, sobriquet dont on affubla les lions de l'époque, à cause de leur manière de s'exprimer. C'est justement alors, en 1812, que l'Institut prononça le ridicule et mémorable arrêt (1) qui privait le français des *sdruccioli*. L'Institut faisait donc preuve de raison, de sagesse, en décidant qu'il était impossible de dactyliser avec *Aï à a tata pou un*.

---

(1) Couronner un ouvrage purement didactique, et d'un style pitoyable, n'est-ce pas en approuver la doctrine?

Bien que l'argot *tatapoin* ait perdu son crédit, il en reste encore quelques traces, et ce serait faire tort au français que de le confondre avec le langage parisien. Si le *tatapoin* est banni maintenant de nos académies et du monde galant, changeant de forme, il s'était réfugié dans les églises de Paris. C'est là qu'il jouit de son droit d'asile et d'immunité; c'est là que vous pourrez entendre estropier, lacérer, affadir, énerver le latin à la journée, à dire d'experts. Ce latin parisiennisé, ce jargon qu'une prononciation stupidement vicieuse a rendu barbare, ignoble, immonde, incompréhensible, diabolique même, fait dresser les cheveux à la tête des Anges, Archanges, Séraphins, Trônes et Dominations. Belzébuth seul, qui l'a dicté, se pâme d'aise en l'écoutant. Qu'une paysanne chante naïvement *janva koeli*, pour *janua cœli*, rien n'est plus excusable; mais que des théologiens nourris dans les colléges, ayant expliqué Virgile et Cicéron, Horace et Tacite, ayant pali sur le *Regia Parnassi*, pour ajuster l'hexamètre et le pentamètre, le sapphique et l'adonien, s'évertuent à corrompre à beau plaisir de gorge cette langue religieusement sonore, sans avoir égard à ses intonations, à ses accents, à sa quantité surtout, si bien réglée et marquée, voilà ce qu'on ne saurait imaginer.

L'esprit d'imitation stupide pour tout ce qui vient de Paris est tel en province, que des ecclésiastiques provençaux d'un haut savoir, qui, naturellement, disent le latin dans la perfection, s'étudient à le prononcer diaboliquement, *more parisiensi.* Bien mieux ! ils ne craignent pas de se montrer en public coiffés d'un tambourin, d'un étui de manchon, d'un tuyau de poêle, comme Sganarelle, au lieu de conserver le feutre à larges bords, qui seul peut s'harmoniser avec la robe longue. Le tambourin posé sur une soutane offre à l'œil une dissonance intolérable; ce n'est pas de l'élégance, mais une caricature, une pantalonnade indigne du caractère sacerdotal. Les censures de l'Église ont jadis proscrit les perruques des prêtres, elles devraient maintenant frapper sur leurs tambourins.

Les Provençaux, les Normands surtout dactylisent admirablement. Si les Anglais possèdent un avantage aussi précieux, c'est à nous qu'ils le doivent : ils tiennent le *sdrucciolo* des compagnons de Guillaume-le-Batard. Les Normands et les Provençaux auront civilisé poétiquement l'Angleterre, l'Italie, peut-être l'Espagne, et Paris n'aura d'autre soin que de priver la France des trésors qu'elle a fait rayonner jusqu'au delà des Alpes et des mers! Paris logera, paiera des académies pour fausser, énerver, aplatir l'idiome français, pour le déshériter des richesses qu'il a prodiguées à nos voisins! Mais Paris, cette Béotie élégante et musquée de la Gaule, n'est pas la France entière, et c'est fort heureux pour la nation. Le premier duc d'Épernon se moquait à bon droit du langage mou, décoloré, trainant de la cour. Il aurait plutôt choisi de perdre sa fortune, que de renoncer à ses dactyles gascons, à son accent d'une poétique et musicale énergie. Il y mettait son honneur, comme un Espagnol à conserver sa moustache.

— L'accent est l'ame du discours, il lui donne le sentiment et la vérité. Se piquer de n'en point avoir, c'est se piquer d'oter aux phrases leur grace et leur énergie. L'accent ment moins que la parole. C'est peut-être pour cela que les gens bien élevés le craignent tant. C'est de l'usage de tout dire sur le même ton qu'est venu celui de persiffler les gens sans qu'ils le sentent. A l'accent proscrit succèdent des manières de prononcer ridicules, affectées, et sujettes à la mode, telles qu'on les remarque surtout dans les jeunes gens de la cour. Cette affectation de parole et de maintien est ce qui rend généralement l'abord du Français repoussant et désagréable aux autres nations. Au lieu de mettre de l'accent dans son parler, il y met de l'air. Ce n'est pas le moyen de prévenir en sa faveur. »

Vous possédiez l'accent et vous l'avez proscrit; la cour et les académies ont dégradé le français, au point d'en faire un animal sans vertèbres. Voilà ce que vous dit le même Jean-Jacques Rousseau, qui d'abord avait refusé l'accent à cet

idiome. Si des littérateurs, privés du sens auditif, ont méconnu, condamné, banni, cette harmonieuse puissance, les musiciens la rétabliront. Sans accent, point de rhythme possible dans le chant vocal; et sans rhythme, la musique n'est plus qu'une trainante psalmodie.

— Ennemie de la médisance et de la moquerie, Mme la dauphine de Bavière ne pouvait supporter ni comprendre la raillerie et la malignité du style de la cour, d'autant moins qu'elle n'en entendait pas les finesses. En effet, j'ai vu les étrangers, ceux même dont l'esprit paraissait le plus tourné aux manières françaises, quelquefois déconcertés par notre ironie continuelle; et Mme la dauphine de Savoie, que nous avions eue enfant, n'a jamais pu s'y accoutumer : elle disait assez souvent à Mme de Maintenon, qu'elle appelait *sa tante* par un badinage plein d'amitié : — Ma tante, on se moque de tout ici. » *Souvenirs de Mme de Caylus.*

— L'accent de la langue française a changé sous les deux derniers règnes; la cour de Louis XIV était galante, avait un ton chevaleresque; sous Louis XV on imitait faiblement les manières nobles et les graces de l'ancienne cour, enfin le langage des courtisans de nos jours (1788) n'est presque point accentué, et le bon ton consiste à n'en avoir aucun. Doit-on inférer de là que la musique a changé avec l'accent? Non; le cri de la nature ne change point, et c'est lui qui constitue la bonne musique. » GRÉTRY, *Essais sur la Musique*, tome 1, page 97.

Dans les romans épistolaires ou les publications de lettres familières de nos auteurs, celles de Malherbe, par exemple, les typographes ont la coutume de mettre *au même*, *à la même*, lorsque l'écrivant s'adresse à la personne précédemment nommée. Cette misérable épargne de travail et de caractères peut ne pas contrarier le lecteur qui suit le cours de l'ouvrage, et procède sans interruption du commencement à la fin; mais s'il a quelques notes à prendre, quelques observations à faire, s'il veut citer la lettre où se trouve le passage remarqué, s'il veut savoir et dire à qui la lettre est

adressée, il faudra que ce lecteur revienne sur ses pas, et feuillette les deux tiers du volume, pour connaître enfin quel est ce *même*, quelle est cette *même*, qui s'obstine à garder l'anonyme. Ne vaudrait-il pas mieux que chaque lettre portât son adresse en tête, et que l'on apprît sur-le-champ que ce *même* est M. de Peiresc ou tout autre?

Dans le sac ridicule où *la mode* enveloppe

aujourd'hui presque toutes les lettres missives, ces autographes perdent leur adresse et les timbres de la poste, qui feraient connaître leur destination, leur date, souvent omise, témoignages quelquefois d'une haute importance pour les colligeurs d'écrits historiques et les tribunaux. Garder l'enveloppe afin de la joindre à la lettre est un embarras; ces deux pièces figurent mal dans les portefeuilles, encore plus mal sous verre. D'ailleurs, la suscription peut avoir été mise par une main étrangère, et dans ce cas le témoin chante faux; tandis que l'adresse figurant au dos de la lettre est toujours authentique. Un écrivain qui se respecte ne doit jamais fourrer ses épîtres dans un sac.

Parlerai-je des noms si grotesquement alongés de plusieurs de nos théâtres? **L'Opéra comique** est un opéra comique du *théâtre national de l'Opéra-Comique*: la jolie phrase que voilà, bien mélodieuse surtout! *L'Odéon*, *la Gaieté*, *l'Ambigu* même peuvent figurer gracieusement dans le discours; mais le *théâtre de la Porte-Saint-Martin!* où placera-t-on cette périphrase hideuse, interminable? Que signifient ces mots *théâtre de la République*, *théâtre de la Nation?* tous les théâtres de la France ne sont-ils pas des théâtres de la république et de la nation? Vous qui savez si bien réduire les mots à leur plus simple figure, en disant: *réac*, *démo*, *démo-soc*, pourquoi n'abrégez-vous pas aussi toutes ces appellations lourdement ridicules, en disant *théâtre Mique, Tin, Blique, Tion?* Ou, ce qui serait mieux, que n'imitez-vous les brasseurs de bière, en donnant à vos salles des noms de fleurs ou de fruits? vous auriez les théâtres de *la Rose*, du *Camélia*, de *l'Orange* ou du *Melon*. Florence

n'a-t-elle pas le théâtre du *Concombre?* Cela ne serait-il pas plus élégant et surtout plus bref? *Signor, la vita è corta*, dit Arlequin ; pourquoi perdre son temps à tracer, à bégayer, mastiquer d'incommodes syllabes parfaitement inutiles? Nos littérateurs craignent-ils que leur fiacre ne s'embourbe pas? Paris est-il bati dans l'île des Lanternes, pays où l'on ne se presse guère et même point du tout?

Un théâtre portant un nom de fleur ou de fruit peut changer de genre, et conserver toujours la même dénomination. Que l'on y joue la comédie ou le mélodrame, que l'on y bégaie le vaudeville, que l'on y chante l'opéra, la salle de *la Rose* ou de *la Tulipe* n'aura point à changer son enseigne. Elle désignera le lieu, non le genre du spectacle.

Cette nouvelle affaire se rattache à l'ancienne. Pour s'y *rattacher*, il faudrait que, d'abord unie à l'*ancienne*, elle en eût été séparée plus tard; ce qui ne saurait être, puisque la *nouvelle affaire* n'existait point encore. *Rattacher* signifie *attacher de nouveau*, faire *rattacher* synonyme d'*attacher* est absurde; c'est ruiner de fond en comble tout l'édifice du langage. Si l'on adoptait cette substitution ridicule, il faudrait annuler d'abord le mot *attacher*, devenu parfaitement inutile. Il faudrait subir le barbare système qui doit être la conséquence inévitable de cette substitution, et dire aussi : Que l'on a *rouvert* la porte Saint-Denis, qui jamais ne fut close; que l'on a *refait, réédifié, reconstruit, relevé, rebati* l'arc de triomphe de l'Étoile, quoiqu'on ne l'ait *fait, édifié, construit, élevé, bati* qu'une seule fois. S'il était nécessaire de prouver que *refondre* n'exprime pas du tout la même chose que *fondre*, je vous dirais que, sans la précieuse différence qui distingue ces deux mots, il serait impossible de faire comprendre aux plus intelligents, que la colonne de la grande armée et sa statue de Napoléon, ayant été *fondues* en 1808, la statue seule fut *refondue* en 1833.

J'espérais que l'auteur des *Remarques sur la langue française* signalerait cette expression vicieuse pour la condamner; point du tout. M. Francis Wey *rattache* comme tous ses con-

frères; il *rattache* comme l'académicien Villemain, et comme les brosseurs de prose quotidienne; il *rattache* sans avoir *attaché*, puis *détaché*, ce qu'il ne saurait *rattacher* qu'après ces deux opérations préliminaires.

La même observation s'applique au verbe *redemander*, dont on use presque toujours sans raison, sans discernement, sans égard pour ce qu'il signifie. Si les acteurs ont été *demandés* une première fois pendant le cours de la pièce, on peut dire qu'ils ont été *redemandés* après la chute du rideau. Mais si le public ne les a *demandés* qu'à la fin du spectacle, et par conséquent qu'une seule fois, dire qu'ils ont été *redemandés* est au moins une impertinence. Ne souriez-vous pas lorsqu'un épicier se sert du mot *rentrer* au lieu d'*entrer* ? Oseriez-vous dire qu'une demoiselle, agée de quinze ans et quinze minutes, s'est *remariée* la semaine dernière?

ACTE II, SCÈNE I.

LA FLÈCHE.

Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut.

Bologne était renommée pour la fabrication des luths, Crémone pour ses violons, l'Angleterre fournissait des violes à toutes les nations, avant que François Ier n'eût appelé Duiffoprugcar à Paris.

— Qui veut un luth de Bologne,
Ne prend-il pas des plus vieux ? »

se disait alors pour justifier en quelque sorte un mariage disproportionné, sur le regard de l'âge des époux. Ce proverbe s'accorde parfaitement avec ce que Frosine dit au galant suranné.

— Je voudrais que vous l'eussiez entendue parler là-dessus. Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lors-

qu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux sont pour elle les plus charmants ; et je vous avertis de n'aller point vous faire plus jeune que vous n'êtes. Elle veut tout au moins qu'on soit sexagénaire ; et il n'y a pas quatre mois encore qu'étant prête d'être mariée, elle rompit tout net le mariage, sur ce que son amant fit voir qu'il n'avait que cinquante-six ans, et qu'il ne prit point de lunettes pour signer le contrat. »

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE.

Paris. — Typographie de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.


17c





